SL Platon/5285

NICOLAE MANOLESCU

arca lui noe

eseu despre romanul românesc

vol. II

MOMENTE ȘI SINTEZE

Scanned with OKEN Scanner

NICOLAE MANOLESCU

ARCA LUI NOE

ESEU DESPRE ROMANUL ROMÂNESC

Vol. II

Cota SL Plotou/5283
ACADEMIA ROMÂNĂ
FILIALA IAŞI
BIBLIOTECA
Inv.: 194737

EDITURA MINERVA

Bucureşti, 1981

Biblioteca Academiei Române - Iaşi
C194737

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

IONICUL / 7

Trei femei / 9

Fals tratat pentru uzul romancierilor / 61

Jurnalul seducătorului / 131

Sandu scrie un roman / 161

Jocurile Maitreyiei / 188

O fată mănîncă un măr / 220

Avertisment. În intenţia autorului, acest al doilea volum al eseului trebuia să fie şi ultimul. Se vede însă silit de întinderea peste aşteptări a textului să se oprească deocamdată după capitolul cuprinzînd *Ionicul*. *Corinticul* va forma obiectul unui al treilea volum.

Scanned with OKEN Scanner

IONICUL

Scanned with OKEN Scanner

Una dintre primele eroine ale Hortensiei Papadat-Bengescu ține în mînă un teanc de scrisori, din care, într-un moment de singurătate și neliniște, începe să citească : nu sînt scrise de ea, nu-i sînt adresate, le-a descoperit întîmplător între copertele unei cărți. Acest procedeu naiv și romanțios nu promitea în autoarea *Apelor adînci* din 1919 pe viitoarea mare romancieră. Și totuși ! Iată o pagină culeasă (nu tocmai la întîmplare, dar putînd fi și alta) din scrisorile de care a fost vorba și care alcătuiesc povestirea *Marea* din volumul de debut :

„Cînd vine marinarul la stîlpul unde e încolăcită funia, și începe a învîrti roata, cînd ridică brațul și, dintr-o mișcare, azvîrle lațul... sîngele în mine se urcă pînă la gît, se învîrtește repede și se scurge prin vine, de cînd el a întins mîna, cît timp coarda a zburat, rotunjindu-se lin și hotărît, și pînă cînd a îmbucat strîns stîlpul.

Frînghia aceea s-a încolăcit strîns pe după trunchiul meu, ca un șarpe, și lațul l-am simțit după gît, așa cum simți că ne leagă funiile vieții de stîlpul destinelor ; iar în inima mea, cele două vîrfuri de ancoră par a fi intrat dintr-o dată fără ca inima să sîngereze. Apoi, scoase, au lăsat două găuri, tot uscate — așa de sigură a fost mișcarea."

Ce observăm în primul rînd aici ? Autoarea înfățișează momentul ancorării unei ambarcațiuni. Un tablou printre atîtea altele, din stațiunea de pe malul mării, con-

semnate în scrisori ca într-un jurnal : plaja, cu lumea ei frivolă, dansul, cîntecul unui necunoscut în noapte, două bătrîne aruncîndu-şi apă pe pielea flască, chipul tumefiat al unui înecat. Aceste tablouri, aceste mici întîmplări par trăite de autoarea scrisorilor ca nişte senzaţii proprii. Privind mişcarea energică a braţului care aruncă frînghia ancorei, eroina participă cu toată fiinţa la ea. Îşi simte sîngele urcînd în gît şi bătaia inimii iuţindu-se. Emoţia are un caracter cvasierotic. Să ne amintim ce spune Freud în *Scriitorul şi activitatea fantasmatică :* „Femeia tînără este dominată aproape în exclusivitate de dorinţele erotice, căci ambiţia sa este subordonată de obicei sentimentelor de iubire". Şi nu este, la tînăra femeie, conştiinţa clară că lumea există în afara corpului ei. Frînghia o simte ca pe un laţ încolăcit după gît, vîrfurile ancorei, pătrunzîndu-i în inimă. Iată o înlănţuire care denotă o trăire indistinctă a fiinţei proprii şi a lucrurilor din afară. Acesta este un aspect important şi neluat îndeajuns în seamă pînă azi : la întîile eroine ale scriitoarei, la Bianca din *Lui Don Juan, în eternitate îi scrie Bianca Porporata,* la Manuela din *Femeia în faţa oglinzii,* la eroina *Mării,* experienţa vieţii implică neapărat confuzia dintre interioritatea fiinţei şi exterioritatea lumii. Analizîndu-şi senzaţiile, aceste femei par convinse că descoperă lumea. Socotită prin excelenţă feminină, o astfel de literatură este dezagreabilă la lectură ; dar nu numaidecît din cauza stilului, neconsistent şi liric exaltat, de care toţi comentatorii au făcut caz : căci, după remarca foarte justă a lui E. Lovinescu din 1920, rareori povestirile Hortensiei Papadat-Bengescu rămîn la „exuberanţa senzorială cu care ne-a învăţat Contesa de Noailles ; nu e langoarea vaporoasă, sensibleria rafinată şi discretă a unei palide literaturi lipsite de nerv şi de viaţă, ci apriga incizie a unui instrument de precizie în jocul complicat al inimii feminine" *(Critice,* VII). Motivele trebuiesc căutate în altă parte. Pregătindu-se intuitiv pentru literatura psihologică, Hortensia Papadat-Bengescu nu se iluziona cînd punea în gura aceluiaşi personaj feminin din *Marea* o afirmaţie ca următoarea, ci cînd o credea valabilă pentru povestirea însăşi : „Fiecare suflet trebuie să aibă limba lui". Tocmai o limbă proprie nu au sufletele ce se confesează ori se analizează

Scanned with OKEN Scanner

cu luciditate în aceste prime proze. Ele sînt variante ale unui singur prototip. Fără biografie, fără individualitate : simple nume — Bianca, Manuela, Adriana. Și uneori nici măcar nume, ca eroina *Mării*. Și cum ar putea fi altfel, cîtă vreme nici una din aceste eroine nu trăiește *în lume* : pentru toate, lumea nu este decît proiecția ființei lor. Singura realitate de care au cunoștință cu adevărat este sufletul lor făcut sensibil, corporalizat. Tot restul se află înecat în ceață. Marinarul din *Marea* nu-și ancorează vasul la un țărm real, ci la acest țărm fluctuant al simțirii eroinei. Apa mării în care femeia se scaldă cu voluptate ori cămașa albă fluturînd în noapte a unui barcagiu necunoscut nu există, nici ele, decît în funcție de această simțire care se ia pe sine drept însăși lumea.

Într-o scrisoare către G. Ibrăileanu, din 1914, Hortensia Papadat-Bengescu spunea : „Da ! Mă interesează mult și sufletul celorlalți... Dacă nu scriu încă de ei nimic, e fiindcă sînt la o epocă cînd sînt absorbită prea viu de mine. Cît va mai ține ? Nu prea mult. Știu să mă stăpînesc — ați văzut-o, m-ați mișcat mult cu asta, voi ști, sper, și să mă retrag la timp. Voi scrie atunci poveștile celorlalți“ *(Scrisori către G. Ibrăileanu)*. Aceste „povești ale celorlalți“ nu se lasă prea mult așteptate. Dacă citim cu atenție primele cărți ale scriitoarei, le descoperim alături de confesiunile epistolare. Și trebuie să admitem totodată că exteriorizarea lirică din *Marea* sau din *Lui Don Juan* nu e singurul procedeu utilizat de autoarea *Apelor adînci*, deși a atras mai mult atenția. Voi exemplifica în continuare un procedeu diferit (și, în unele privințe, contrar) printr-un pasaj din *Femei între ele*, povestirea care încheie volumul început cu *Marea*. Pasajul, nerelevat de critică, antologic totuși, se găsește în povestirea doamnei M. și se referă la întîlnirile cu un tînăr adorator, care o urmărește pretutindeni, vorbindu-i cu ochii, și fără a îndrăzni s-o abordeze :

„Cînd mă duceam la baie — pe o bancă din fața instalațiunii, singur la ora aceea matinală — tînărul meu aștepta să trec ; și cînd lipsea, mă întrebam ce i s-o fi întîmplat.

Scanned with OKEN Scanner

Dar de la 9, cînd tocmai terminam baia, sta totdeauna pe altă bancă, mai la o parte, cu aceeași fată tînără, în alb, acoperită cu o capelină cu roze și care, foarte aproape de el, lucra cu capul plecat. Poate una din cele cu care se plimba, din cele cărora le împărtășise vreo reflecție asupra mea, din grupul cu care se uitase întîi la mine. O logodnică, o «simpatie» de băi, un flirt de ocazie, o prietenie de copilărie ?

De amestecul obligațiunilor ce avea către ea cu cele ce contractase către mine cu ochii, nu mi-am dat seama niciodată.

La plimbare vedeam figurile celor cu cari se afla în tovărășie — dealtfel ca un fluture inofensiv se plimba cu multă lume — la 9 dimineața însă nu izbuteam niciodată să văd figura care se ascundea complet sub pălăria cu roze, așa de aplecată ca și cum ar fi plîns. Ce fel de sentimente pentru mine se adăposteau sub acea pălărie ? Iubea fata aceea pe tînăr, sau îi era un simplu tovarăș de vorbă ?

Dacă-l iubea, nu se putea să nu fi ghicit povestea ochilor noștri, trebuia să fi presimțit impalpabila lui infidelitate, imposibil de probat. Dar poate, ca o bună camaradă, cunoștea și participa la această inocentă aventură ?

Înclinam pentru întîia presupunere. Capelina cu roze, plecată prea tare peste lucru, era geloasă, nu complice.

O gelozie fără răutate, simpatică și ușoară ca tot ce înconjura pe micul necunoscut ; ca și dramele petalelor de roze, ca și tragediile fluturilor cu aripi subțiri, nimic serios, nimic grav nu i se asocia.

Capelina cu roze părea că zice : «Ce dragă mi-ai fi dacă nu te-ar admira *El* prea mult !»

Nu era așa mare deosebire între cei 20 de ani ai fetei și cei 30 ai mei de atunci, dar purtam sufletul meu umil și lesne de înfrînt sub o înfățișare cam falnică ; dorința mea de repaos, sălbăticia mea, trecînd ades drept trufie, aceste particularități de aparență și de port dădeau capelinei cu roze o resemnare pentru crima amicului ei, o resemnare cam tristă ; și eu nu aș fi voit să întristez capelina cu roze, tocmai fiindcă se arăta supusă. Dimpotrivă, orice act de rebeliune al ei m-ar fi îndîrjit. Acea fată avea, era să aibă pe amicul ei întreg, mereu, oricînd, avea vorba,

Scanned with OKEN Scanner

prezența lui, nu-i disputam nimic din ele, nici nu aș fi avut ce face cu nimic din ele ; acea fată îmi datora cuminţenia absolută a unor ore de mută contemplaţie pe care blîndul tînăr, oricît era de aşezat, le-ar fi întrebuinţat mai puţin platonic ; orice simţire jignitoare sau adversă din partea capelinei albe ar fi fost o stîngăcie."

Fata ascunsă sub capelina cu roze rămîne pînă la sfîrșit fără nume și chiar fără obraz : dar cît de vie este ! Puţine din eroinele primelor proze al Hortensiei Papadat-Bengescu, oricît de minuţios și-ar analiza simţirile, sînt atît de puternic individualizate ca această fată. Ale cărei sentimente nici nu le cunoaștem : dispunem doar de presupunerile doamnei M. Este capelina cu roze geloasă sau ignoră totul despre ocheadele tovarășului ei ? Scufundarea în lucrul de mînă este o pudoare sau o tactică ? O indiferență reală sau o provocare ? Îl iubește pe băiat sau îl însoțește întîmplător ? Îi e logodnică sau, poate, soră ? Iată întrebări la care nu primim răspuns. În închipuirea doamnei M. (dar numai în ea), fata e geloasă și resemnată. Scena întreagă reprezintă un „dialog" — deși nu se rostește nici un cuvînt — între cele două femei : una cu desăvîrșire mută, alta monologînd interior. Orgoliul uneia nu pretinde din partea celeilalte decît supunere : îi cedează totul, inclusiv pe micul adorator ; resemnarea celei mai tinere pare de acord cu acest tîrg nedeclarat. O trufie care se mulţumește cu o iluzorie victorie și o modestie care îndură stoic o aparentă înfrîngere : acesta e tot „conflictul" ; un conflict care se limitează la scena conștiinţei doamnei M. și are ca singură realitate presupunerile sau dorinţele ei.

Să facem un pas mai departe. Există și aici introspecţie, dar ea nu mai urmărește doar să exteriorizeze sufletul prin senzaţii, să-i profaneze taina. Doamna M. se autoanalizează, ca și eroina *Mării,* dar spre deosebire de ea, confruntă imaginea astfel obţinută, nu cu realitatea (căci nimeni nu deţine o imagine a ei absolut reală), ci cu aceea presupusă a se reflecta în alţii : în băiatul care o adoră sau în fata de lîngă el. Deși redus la un monolog, dialogul doamnei M. cu alba capelină se motivează prin necesitatea acestei confruntări. E o mănușă aruncată și, în închipuire, ridicată de adversar, un fel de joc plin de

Scanned with OKEN Scanner

neprevăzut. Motivul central al întregii povestiri este, dealtfel, unul al ochilor : tînărul o soarbe din ochi pe doamna M. ; ea îi citește în priviri admirația ; îl încurajează, îl îndepărtează și uneori îl pedepsește cu ochii. Nici un cuvînt nu se schimbă între ei : ochii însă vorbesc de la sine. Schimbul de priviri este un schimb de mesaje. Și fiecare se vede oglindit în celălalt. În cazul doamnei M., avem imaginea pe care ea o citește în ochii admiratorului, dublată de propria interpretare ; în cazul tînărului, avem doar imaginea doamnei M. despre el. Însă, cu toată inegalitatea, dialogul e real și studiul propriului suflet se sprijină și se corectează prin aceste priviri aruncate în afară sau venite din afară, ca prin niște ferestre deschise spre Celălalt. Manuela din *Femeia în fața oglinzii* cunoaște jocul, deși nu încă și avantajele lui : „Privirea ei cercetătoare, întoarsă din adîncuri înspre lumea exterioară, întorcea atunci lumea exterioară în adîncuri, în aceeași permanentă oglindire".

Să comparăm pentru ultima dată cele două fragmente reproduse. Pentru eroina din *Marea,* lumea exterioară nu exista decît înlănțuită de senzațiile proprii, pentru doamna M., ea există și opune o relativă rezistență înțelegerii. Eroinele Hortensiei Papadat-Bengescu încep, așadar, prin a-și nota senzațiile proprii ; apoi privesc în sufletul altora : dar centrul perspectivei se află situat, în ambele cazuri, într-o conștiință care nu mai este aceea impersonală a unui narator exterior, a devenit a unui personaj determinat. A doua deosebire este aceea dintre un suflet pe care l-am putea numi senzorial și unul pe care l-am putea numi sentimental. În afara senzației imediate (sîngele în tîmple, nodul în gît, roșeața obrajilor, pierderea respirației), eroina din *Marea* cunoaște prea puține reacții. Fiziologia nu mai joacă același rol la doamna M. sau la capelina cu roze, unde se desfac foi din alt strat al sufletului — indiferența, gelozia, cochetăria, orgoliul — și anume din acela ce va deveni caracteristic în romane (fără ca totuși fiziologicul să dispară vreodată complet). În sfîrșit, dacă la eroina *Mării* sau la Bianca Porporata, precumpănește încercarea de exteriorizare a sufletului propriu, la doamna M. sau la Manuela, trece pe primul plan aceea de a interioriza lumea. Subiectivitatea devine trep-

Scanned with OKEN Scanner

tat conştientă că reflectă ceva din afara ei. Pentru eroina *Mării*, singură dorinţa ei are realitate : frînghia din mîna marinarului traversează fulgerător spaţiul dintre obiectiv şi subiectiv şi se încolăceşte în jurul gîtului femeii. Lumea reală e anulată de senzaţie, absorbită în ea. Doamna M. în schimb ştie prea bine că sufletul capelinei cu roze îi rămîne străin ; ea face presupuneri şi e convinsă că poate greşi ; din analiza ei nu lipsesc ironia şi acea nuanţă de relativitate pe care observatorul inteligent o păstrează de fiecare dată, cînd contemplă pe Celălalt, iar naratorul cînd, în loc să-şi mărturisească simţirile proprii, spune „poveştile celorlalţi".

Dacă trebuie să alegem între aceste procedee — exteriorizare a sufletului şi interiorizare a lumii — pe cel mai plin de consecinţe pentru proza Hortensiei Papadat-Bengescu, o putem face fără să ezităm : deşi întîiul, spuneam, s-a bucurat exclusiv de atenţia comentatorilor, de ieri ca şi de azi, semnificativ cu adevărat este cel de al doilea ; căci germenele din care vor răsări marile romane nu e acela liric şi confesiv, al sufletului care-şi caută ieşire în lume, ci acela reflexiv, al conştiinţei oglindă a lumii. Şi cu asta ne aflăm deja la confiniile ionicului.

Dar să nu părăsim încă *Femei între ele*, povestire foarte instructivă cînd e vorba a determina procedeele incipiente ale prozei ionice, în care Hortensia Papadat-Bengescu a jucat la noi un rol de pioner. Povestirea se compune din mai multe naraţiuni, prinse într-o ramă comună, în felul din *Decameron*. Patru femei se întîlnesc întîmplător, într-o vară, pe terasa unei vile dintr-o staţiune balneară, şi se hotărăsc să-şi treacă vremea relatînd, fiecare, o „poveste a ochilor" (sociologic, ne interesează aici caracterul aleatoriu al contactelor umane : o lume fără evenimente, de burghezie mare sau mijlocie, supusă unor convenţii destul de stricte, îşi caută distracţii în confesiuni neangajante, adică adresate unor străini, tovarăşi de cîteva zile, şi în locuri de trecere, cum ar fi staţiunile balneare, ce favorizează relaxarea regulilor obişnuite). Există o pevestire cadru şi alte trei încadrate. Naratoarea principală, care asigură coerenţa ansamblului, spune şi una din cele trei povestiri ale ochilor. Alte două personaje (doamna M. şi doamna Ledru) povestesc cîte o întîmplare

Scanned with OKEN Scanner

iar cea de a patra femeie prezentă renunţă la a ei. În felul acesta, două din cele trei povestiri ale ochilor cunosc cîte două versiuni : una aşa-zicînd originală, a celei care a trăit-o, şi alta mediată de conştiinţa naratoarei principale care, ascultînd, comentează mental. Dar privilegiul ei de a comenta ceea ce se istoriseşte nu se confundă cu acela de a deţine adevărul absolut în privinţa faptelor şi a motivaţiilor sufleteşti : perspectiva ei este complementară, nu supraordonată. Ea nu are acces la conştiinţa celorlalte povestitoare, ci doar la povestirile lor.

Doamna M., de exemplu, relatează întîlnirile cu acel tînăr adorator ; tonul pe care o face este detaşat, aproape superficial O întîmplare, am zice ascultînd-o, agreabilă şi fără consecinţe. Dar, ascultînd-o la rîndul ei, naratoarea principală dovedeşte o înţelegere diferită a lucrurilor. Ea se întreabă dacă nu cumva povestirea doamnei M. eludează în chip inconştient tocmai conţinutul psihologic adevărat al aventurii. Să fi fost oare vorba numai de un joc de societate, într-o vacanţă, printre străini ? (Motivul vacanţei şi al întîlnirii întîmplătoare din povestirea cadru revine şi în două din cele trei povestiri încadrate). Sau, poate, în cuvintele doamnei M. se disimulează o dorinţă nemărturisită (şi, de ce nu, ignorată), o senzualitate pe care convenţiile au părut a o transforma în joc, o patimă mai profundă ce şi-a refuzat recunoaşterea ? În acest punct, devine posibilă o versiune complet diferită a aventurii doamnei M. La fel de semnificativă este răsturnarea sensului în povestirea doamnei Ledru. Aceasta, elveţiancă naturalizată în România, a întîlnit pe vremuri, cînd se mai afla în ţara ei, şi tot într-o staţiune, pe un pictor român. N-a îndrăznit să-i facă cunoştinţa şi, cu atît mai puţin, să-i arate desenele ei de începătoare, deşi ar fi dorit-o din toată inima. Cînd pictorul a plecat, tînăra pe atunci doamnă Ledru a avut un inexplicabil leşin. Anii au trecut şi, dacă e s-o credem, fără vreo legătură cu cele petrecute. ea s-a stabilit în România, unde bărbatul îi fusese chemat de afaceri, şi unde a rămas, văduvă pînă azi. Toate acestea le aflăm din istorisirea blîndei doamne Ledru. Comentîndu-i în gînd povestirea, naratoarea principală crede a descoperi în ea şi altceva decît inocenţă şi anume o culpă nici ei înseşi mărturisită : „E sigur că pentru un

Scanned with OKEN Scanner

amor neîngăduit de lege și biserică, un amor păcătos și culpabil în afară de căsătorie, Marceline Ledru, cu gîndul vinovat de a regăsi pe complicele ei de crimă, a adus, prin minciună și tăinuire, pe soțul ei în exil veșnic, l-a separat de patria și neamul lui și s-a depărtat de patria ei, de familia ei etc." Psihologia devine aici teren de investigație detectivistică. Între evenimentul real și determinările lui presupuse există o anumită disproporție. Imaginația naratoarelor Hortensiei Papadat-Bengescu este mai curînd psihologică decît faptică. Ele sînt în stare să obțină mai multe versiuni, psihologic posibile, ale unor întîmplări ce nu s-au petrecut. Dar care din aceste versiuni este adevărată? A fost oare jocul doamnei M. cu tînărul ei adorator și altceva decît un amuzament ? Este culpabilă (virtual, firește) blînda elvețiancă ? Nu putem ști cu certitudine nimic. După cum nu putem ști (și este cu atît mai semnificatv pentru ideea de la care am pornit) cum trebuie interpretată întîmplarea pe care o relatează însăși naratoarea principală. Ea își amintește (cînd îi vine rîndul să povestească) de „un fioros cerșetor, un *gueux* de drumul mare", ai cărui ochi au urmărit-o insistent într-o vară de demult, cînd nu era decît o sfioasă adolescentă. Imensa ei repulsie, frica, pe care le mărturisește abia acum, nu vor fi conținut însă și o inconștientă atracție erotică ? Aici comentariul mediator lipsește, dar ni-l putem închipui (am și făcut-o), fără totuși a epuiza misterul. Mutenia autorului ne răpește posibilitatea verificării obiective : sîntem lăsați în tovărășia unor „reflectori", ale căror versiuni nu sînt totdeauna creditabile.

Putem răspunde la întrebarea pusă înainte, în felul următor : nu există, între interpretările diferite, nici una privilegiată ; fiecare are adevărul ei ; iar aceste adevăruri nu se însumează. Tehnica romanului ionic al Hortensiei Papadat-Bengescu se află, în germene, în *Femei între ele*, și o putem fixa de pe acum în trei elemente, dintre care doar al doilea trebuie considerat facultativ : „interiorizarea" lumii de către conștiința unuia sau, alternativ, a mai multor personaje ; multiplicitate de voci care narează (decurgînd, în anumite cazuri, din multiciplitatea de perspective) ; absență totală sau parțială a unei instanțe supraordonate, de control, cum era naratorul omniscient

Inv. 19437

Scanned with OKEN Scanner

din romanul doric (prezent de la *Mara* la *Moromeții*), care să dețină adevărul absolut în privința faptelor și a motivațiilor lor psihologice.

Contemporane cu *Pădurea spînzuraților*, *Baltagul* și *Enigma Otiliei*, romanele ciclului Hallipa înfățișează totuși un moment ulterior în evoluția genului. Ele aparțin tipului ionic, ilustrîndu-l cu strălucire, chiar dacă în chip contradictoriu. Contradicțiile se datorează în primul rînd lipsei de tradiție a ionicului, noutății lui, surprinzătoare într-o proză ca a noastră, care nu consumase deplin energiile tipului anterior. Reforma ionică coincide cu apogeul doricului și critica a fost neputincioasă în a sesiza deosebirile dintre romane ca *Pădurea spînzuraților* și *Concert din muzică de Bach*, considerîndu-le pe amîndouă „psihologice" sau „de analiză". Așa s-a născut și mitul romanului modern românesc, cu doi ctitori, L. Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu, unul operînd predilect în domeniul socialului, celălalt în al psihologicului. Nu putea fi înțeleasă de la început adevărata deosebire. Mai curios este că ea nu se înțelege totdeauna nici astăzi. Cauza trebuie căutată în imprecizia vocabularului critic tradițional. Roman psihologic ori de analiză sînt etichete fie prea generale, fie complet greșite. Unii din comentatorii primei părți a eseului meu au crezut că le pot utiliza în continuare în locul termenului ionic, propus de mine, considerînd pe acesta din urmă superfluu. Însă „ionic" nu se identifică cu „psihologic" (și cu atît mai puțin cu „analitic") căci ar trebui să pretind, în acest caz, că doricul, în cel privește, exclude psihologia. Ceea ce ar fi o absurditate. Cei care au interpretat așa clasificarea mea, mi-au pus în cîrcă definiții pe care nu le dădusem. Cu ceva mai multă atenție, și-ar fi dat seama că folosim criterii diferite : spunînd roman psihologic (sau social, istoric, politic etc.), avem în vedere *obiectul* sau tema romanului, în vreme ce roman ionic sau doric se referă la *perspectiva* narativă și la structura ce decurge din ea. Să mai adaug că psihologia poate exista în romanele dorice la fel de bine cum există observația moravurilor în romanele ionice ? *Pădurea spînzuraților* (exemplul mi-a fost reproșat) nu rămîne mai

Scanned with OKEN Scanner

puțin un roman doric, chiar dacă tema lui este o problemă de conștiință : căci nu recurge decît accidental și inconsecvent la o perspectivă psihologizată. Nu e bine, pe de altă parte, nici să reducem romanul psihologic la acela de analiză. Analiza nu epuizează psihologismul. Accepția clasică a termenului de *analiză* s-a fixat în romanul doric (*Afinitățile elective* sau *Adolphe)* și a rămas oarecum legată de posibilitățile acestuia. Însă analiza nu lipsește din ionic : romanele lui G. Ibrăileanu sau Anton Holban sînt analitice ; desigur nu mai este auctorială. În cazul Hortensiei Papadat-Bengescu, vom vedea, reducția e cu atît mai gravă cu cît ignoră o transformare foarte semnificativă a viziunii.

Neînțelegerea naturii reale a romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu (și a romanului ionic în general) a condus la încercarea, repetată, de a le clasifica în funcție de o pretinsă evoluție a prozei scriitoarei : după o fază „subiectivă", adică lirică și confesivă, în *Ape adînci* și celelalte, trecînd printr-una de compromis, ilustrată cu *Balaurul,* s-ar ajunge la romanele „obiective" ale maturității. La originea acestei clasificări se află o cunoscută teză a lui E. Lovinescu din *Istoria literaturii române contemporane :* „În traiectoria literaturii doamnei Hortensia Papadat-Bengescu înregistrăm traiectoria literaturii române înseși (a romanului — *n. n.),* în procesul ei de evoluție de la subiectiv la obiectiv".

Dar ce înseamnă „subiectiv" și „obiectiv" în literatură (și în roman) ? Să notăm de la început că E. Lovinescu confundă o accepție istorică și una structurală : pe de o parte, subiectivitatea și obiectivitatea indică la el două etape, de tinerețe și de maturitate, în evoluția romanului ; pe de alta, sensul termenilor devine capabil să distingă poezia (subiectivă în esență) de roman (obiectiv în esență). Nici una din accepții nu este însă explicitată de E. Lovinescu. Nu sîntem mai lămuriți nici dacă luăm în considerare utilizarea termenilor exclusiv în domeniul romanului. E. Lovinescu îi întrebuințează, vădit, în mai multe înțelesuri. O primă opoziție pare a fi la el aceea dintre caracterul confesiv, liric, adică întors spre subiect, și caracterul de observare a realității exterioare. De aici decurge, pe latura obiectului prozei, o opoziție oarecum dife-

Scanned with OKEN Scanner

rită, deşi încă apropiată : între psihologic şi social. Nu o dată, de la E. Lovinescu încoace, romanul psihologic a fost asociat de subiectivitate, iar cel social, de obiectivitate. În fine, există la criticul de la „Sburătorul“ şi opoziţia dintre tezism şi realismul plenar : proza cu teză ar fi vinovată de subiective imixtiuni ale autorului în logica realităţii ficţiunii, în vreme ce adevăratul roman realist respectă această logică, a acţiunilor şi a personajelor deopotrivă. Combătînd imaturitatea prozei sămănătoriste sau „ideologice“ de la 1900, E. Lovinescu are în vedere această a treia accepţie a dubletului. Iată, aşadar, un inextricabil hăţiş. Teoria modernă a romanului (cu puţină căutare la noi) a propus, la rîndul ei, criterii mai precise, deşi, după cum ne vom putea da seama, nu totdeauna indiscutabile. În orice caz, ea a început prin a deosebi *obiectivitatea faţă de valori* de *obiectivitatea faţă de personaje*, aşadar un aspect etic de unul retoric. Despre obiectivitate, ea vorbeşte apoi diferenţiat, într-un lot de noţiuni apropiate cum ar fi imparţialitate, neutralitate, impasibilitate, impersonalitate. Pentru Henry James, obiectivitatea se confundă cu utilizarea unor procedee „dramatice“ în roman, care creează cititorului impresia că personajele se înfăţişează singure, ca actorii pe scenă, în loc să fie „introduse“ de autor *(Partial Portraits)*. Wayne C. Booth a edificat, pe deosebirea dintre „reprezentare“ *(showing)* şi „povestire“, *(telling)* o întreagă teorie *(Retorica romanului)*. Tot pe urmele lui James, un alt cercetător american, Norman Friedeman, identifică subiectivitatea cu omniscienţa (cel mai subiectiv ar fi naratorul care recurge la „editorial omniscience“) şi crede că romanul trebuie considerat cu atît mai obiectiv cu cît se eliberează mai net de procedeele vizibil auctoriale (rezumatul, imersiunea în psihologie, caracterizarea directă etc.), ca să ajungă la impersonalitatea ochiului camerei cinematografice *(Point of View in Fiction)*. Nuanţele faţă de E. Lovinescu nu trebuie lăsate nerelevate, cea mai importantă fiind aceea că obiectivitatea nu mai este definită, oarecum vag, ca o atitudine a *autorului* (etică înainte de a fi retorică), ci ca o poziţie determinată a *naratorului* (mai ales retorică). Însă nici James, Booth ori Friedeman nu sînt infailibili. Iată : teza ultimului, ca să fie acceptabilă, trebuie răsturnată !

Scanned with OKEN Scanner

Căci naratorul omniscient nu poate fi socotit subiectiv decît printr-o licenţă de vocabular critic : nefiind propriu vorbind o persoană, ci o instanţă supraindividuală, el nu are subiectivitate (afectivă, psihologică etc.) ; este de esenţă aşa-zicînd divină, nu umană. Am numit *doric* tocmai romanul acestei separări între sfera naratorului şi sfera personajelor : în care actele şi gîndurile personajelor, sensibilitatea şi cuvintele lor, ne parvin „ca şi cum" n-ar fi mediate de o persoană în sens propriu, ci, cel mult, relatate de o voce atotştiutoare ; în care personajele se află totdeauna „dincolo", „în afară", într-o obiectivitate asemănătoare cu aceea a naturii, şi nu pot fi decît restituite ca atare ; în care, în fine, perspectiva în care apar nu are putere asupra lor, aşa cum sticla ferestrei lasă neschimbat peisajul care trece prin ea. Conştiinţa naratorului din romanul doric nu e subiectivă fiindcă e transparentă. Din contra, în romanul *ionic*, naratorul se depărtează de autor şi se apropie de personaje : devine, uneori, şi el un personaj în carne şi oase, o fiinţă umană dotată cu psihologie ; vocea lui capătă un timbru particular iar înţelegerea lui reflectă un *parti-pris* puternic ; e adesea protagonist în acţiune sau măcar martor ocular : mincinos ca toţi martorii oculari ; e, aşadar, implicat, îmbarcat, angajat şi, prin chiar această poziţie, necreditabil. Putem conchide că romanul ionic aparţine, în acest sens, fundamental tipului subiectivităţii : în el, prea puţine gesturi, cuvinte, simţiri, amintiri, închipuiri, există în afara acestei medieri a lumii prin jocul imprevizibil şi prin densitatea opacă a unei conştiinţe umane.

Am anticipat unele concluzii ale analizei şi am rămas dator cu dovezile. Voi încerca să le furnizez în continuare, examinînd romanele ciclului Hallipa (*Fecioarele despletite*, 1926, *Concert din muzică de Bach*, 1927, *Drumul ascuns*, 1932, şi *Rădăcini*, 1938), care, deşi scrise la intervale mari de timp şi relativ independente unul de altul, alcătuiesc a doua noastră cronică de familie, după aceea a lui Duiliu Zamfirescu, şi trebuiesc considerate împreună. Ca să pun în evidenţă noua structură de roman, dar şi ezitările autoarei în a o îmbrăţişa — disputată mereu între

Scanned with OKEN Scanner

instinctul ei foarte sigur și influența unei critici ce o trăgea îndărăt — voi porni, ca peste tot în *Arca lui Noe*, de la cîte un scurt pasaj de text, utilizîndu-l ca pe un eșantion.

Întîiul pasaj se găsește la începutul *Fecioarelor despletite* și face parte din lungul capitol care descrie vizita lui Mini, Nory și a bunei Lina la moșia familiei Hallipa de la Prundeni. O vedem pe Mini, gata de plecare, cu pălăria pe cap și mănușile alături, foarte agasată de întîrzierea prietenelor ei, pe care le-a însoțit cam fără voie. Mini nu cunoaște cauzele atmosferei încordate care a domnit toată ziua în casa Hallipa și încearcă să și le explice :

„Dacă cel puțin Mini ar fi știut despre ce e vorba ! De la intrare, dimineața, se mirase văzînd porțile mari ale curții izbite într-o parte fără a fi proptite cu lănțișorul în cele două pietre, așa cum le observase ea altă dată, ca pe ceva foarte iscusit și care arăta un spirit minuțios de ordine.

Bătută într-o parte, de vînt, poarta venise peste trăsură, lovise un cal la picior... Calul sărise și Lina țipase, agățîndu-se de *capa* lui Mini cu gheare desperate.

Vizitiul sărise și el jos, și curba, curba vestită de care erau așa de mîndri proprietarii, curba aleii largi, așa de tare bătută cu nisip fin ce părea un asfalt, curba nobilă a trăsurii care, de la poarta mare de fier lucrat, cotea în jurul boschetelor serioase de brazi și se oprea cu un ropot al copitelor pe trotoarul lat de piatră cubică din fața scării principale, curba aceea clasică fusese compromisă.

Acel ropot de copite nobile părea de obicei o muzică lui Tudor Hallipa, stăpînul moșiei, casei, trăsurii și cailor ; scobora treptele cu pas elastic în jambiere înalte, de căprioară, și, după ce ajuta musafirilor să coboare, înainte de a-i conduce, dezmierda prelung și respectuos cei doi cai jumătate sînge, care, grație unor îngrijiri deosebite, erau strălucitori ca un *satin laqué*. Un cal frumos fiind mult mai comod de admirat decît un om frumos — credea Mini !

Așa se petrecuse neschimbat de cele patru ori cînd Lina o tîrîse pe Mini la sacrificiul unei vizite la veri-

Scanned with OKEN Scanner

șoara ; dar acum, a cincea și «ultima oară» — jura Mini în gînd — acum, caii speriați săltaseră trăsura dintr-o pornire dincolo de scară și, în lipsa oricărei primiri, cele trei vizitatoare, Lina, Nory și Mina, urcaseră nedumerite, oprindu-se în fața ușilor larg deschise ale verandei, clipind la soarele de pe terasa pustie, înainte de a înfrunta umbra nesigură a holului gol.

În interior, se deschiseseră uși și apăruse, mai grăbită decît îi erau de obicei pasul și portul, Elena, fiica cea mai mare a casei, scuzîndu-se și, de la primul cuvînt, spunînd Linei că Lenora e bolnavă, că s-a supărat mult și că Doru — obicinuia să cheme pe părinți pe nume — că Doru lipsește cu afaceri[...]

Acum spre seară, fără a părăsi din ochi punctul de miră al porții de intrare, (Mini) își recapitula în minte ziua aceea."

E seară și vizita s-a lungit peste așteptările tinerei femei, care-și recapitulează nemulțumită în gînd momentele unei zile de neuitat. De dimineață, doctorița Lina Rim și Nory Baldovin au luat-o cu ele, în mare grabă, și n-au apucat să-i spună ce se întîmplă la Hallipi. De întîmplat, se întîmplă ceva, după cum Mini, și-a putut da imediat seama, fără totuși să înțeleagă prea bine ce anume. De la sosire a fost frapată de dezordinea de la conac. Obișnuită cu spiritul gospodăresc al lui Doru Hallipa și cu ritualul primirii musafirilor, Mini a văzut cu uimire porțile vraiște, nisipul aleii negreblat, terasa pustie, absența amfitrionului, neglijența Elenei, fata cea mare, altminteri așa de îngrijită și de protocolară. Lenora, doamna casei, agitată și parcă bolnavă, mai mult a zăcut. Dejunul a fost servit în tăcere. O atmosferă apăsătoare, întreruptă de șușotelile celor patru femei (printre care nu trebuie s-o numărăm pe Mini), a domnit întreaga zi.

Toate aceste lucruri ne sînt relatate din perspectiva Miniei, deși ea este, cu siguranță, personajul cel mai puțin informat în privința cauzelor. Cititorul nu are cunoștință decît de ceea ce Mini însăși a putut observa, de impresiile și de reflecțiile ei. Tînăra femeie și-a petrecut

Scanned with OKEN Scanner

ziua într-un fel de pîndă : ne dăm seama că e o persoană inteligentă și sensibilă, și pe care buna creștere o împiedică să pună întrebări indiscrete. Fără să fie rigide, relațiile dintre gazde și musafiri sînt îndeajuns de protocolare, iar secretele se împărtășesc în *sotto voce* Linei, care a venit ca doctoriță a casei, sau lui Nory, colegă de școală cîndva cu Elena. Mini e ținută deoparte și tocmai pe ea romancierea o alege ca să „reflecte" evenimentele. Mini cea neinformată este deci conștiința care răsfrînge comportările și cuvintele celorlalte personaje ; toate informațiile despre ele ne parvin prin intermediul tinerei femei. Știm cu adevărat numai ce gîndește și simte Mini : restul conștiințelor sînt mute. Iar autoarea nu oferă nici un punct de sprijin obiectiv reflecțiilor Miniei. În această perspectivă interioară (situată în conștiința unui personaj), unică și fixă, și totodată marginală, constă noutatea procedării. Faptele ne sînt dezvăluite, parțial și numai prin prisma tinerei femei. Nu avem nici un criteriu de a le verifica ; trebuie să ne încredem în intuițiile și în judecata Miniei. Chiar și în finalul capitolului, cînd, în trăsura care le duce spre oraș, Lina și Nory o pun pe prietena lor la curent cu evenimentele din casa Hallipa, Mini rămîne singurul „reflector" al acțiunii : nici o altă conștiință nu e sondată direct iar autoarea se abține de la orice comentariu. Acest procedeu îl vom întîlni, aplicat destul de consecvent, în tot romanul care inaugurează cronica familiei Hallipa : el distinge radical romanele Hortensiei Papadat-Bengescu de acelea ale lui Rebreanu, Sadoveanu sau Călinescu ; și e un indiciu important că strategiile ionicului încep să ia locul acelora ale doricului.

Ce este „reflectorul" ? E momentul să-i determinăm mai riguros statutul. * Personajul pe care Henry James

---

* „La primul roman — mărturisește scriitoarea însăși lui I. Valerian într-un interviu (citat după *Hortensia Papadat-Bengescu interpretat de...*) — d-l E. Lovinescu mi-a obiectat că personajul lui Mini *(Fecioarele despletite)* ar fi un vestigiu de subiectivism." Același personaj îl vor respinge, cu argumente similare, Pompiliu Constantinescu și Anton Holban, neînțelegînd că Mini, ca și doamna M., ca și Laura din micul roman *Balaurul* apărut în 1923, este un reflector și rolul ei este indispensabil în tentativa romancierei de a înlocui restituirea obiectivă, de tip Rebreanu, a acțiunii, cu

Scanned with OKEN Scanner

l-a numit astfel (dar într-un înțeles oarecum deosebit de acela în care-l întrebuințez în acest eseu) nu este un personaj obișnuit. Este unul căruia îi revine sarcina de a „interioriza" acțiunea : de capacitatea lui de a simți și de a înțelege depinde gradul informării cititorului, într-un roman în care autorul se pronunță rareori direct, în numele său propriu, preferînd să recurgă la unul ori la mai multe personaje ca la niște purtători de cuvînt. În romanul doric, reflectorii sînt rari ; și, totdeauna, punctul lor de vedere e sprijinit, corectat, ordonat, de un narator omniscient. În *Fecioarele despletite*, singura versiune a întîmplărilor din ziua vizitei la Prundeni rămîne aceea pe care o posedă Mini. Ea e un purtător de cuvînt al romancierei, dar unul lăsat să se descurce singur, fără ca autoarea să-i sufle la ureche ceea ce el nu știe, și care în plus are propria individualitate, propriul mod de a judeca lumea. În raport de protagoniști, Mini este situată, cum am văzut, la periferie. Nu numai nu joacă vreun rol în acțiune dar e deliberat ținută departe de motivațiile acțiunii. Această marginalitate, de neconceput în romanul

---

interiorizarea ei într-o conștiință. Teza lovinesciană a evoluției de la subiectiv la obiectiv a jucat și ea un rol în neînțelegere. Singurul care a văzut mai limpede în ce constă originalitatea procedeului folosit de Hortensia Papadat-Bengescu a fost tocmai Liviu Rebreanu : „Spre deosebire de toți ceilalți scriitori, d-sa reprezintă, singură deocamdată la noi, o școală nouă, cu metode noi de apercepții și reprezentare. De obicei, scriitorul, creînd, stă pe loc, privind din același unghi lumea și viața. D-na Papadat-Bengescu procedează invers ; la d-sa lumea și viața stau pe loc, pe cînd scriitorul își schimbă neîncetat unghiul de observație, năzuind parcă să prindă viața în mers, în desfășurarea ei simultană. Poate că d-na Papadat e mai aproape de adevărata față a vieții sau poate că nu e : viitorul o să hotărască". Constatarea, care se referă la piesa *Bătrînul*, e cu atît mai valabilă pentru romane : și e de ajuns să schimbăm în ea pe „autor" cu „naratorul", ca să ne dăm seama că Liviu Rebreanu a intuit deplasarea naratorului de la poziția exterioară, absolută, imobilă, pe care o deținea în romanul vechi, spre una interioară, relativă și schimbătoare, cu alte cuvinte intrarea lui într-un sistem referențial care-i permite să sesizeze viața ca pe o simultaneitate de mici evenimente în desfășurare. Naratorul doric se află situat în Sirius și pare fix, din cauza astronomicei distanțe, în raport cu protagoniștii ; naratorul ionic are picioarele pe pămînt, ca și aceștia, rotindu-se odată cu ei în jurul aceleiași axe.

Scanned with OKEN Scanner

doric, unde perspectiva este aproape totdeauna centrală (chiar dacă exterioară), ne este sugerată, în primul capitol al *Fecioarelor despletite*, pînă și în felul în care personajele se află dispuse în scenă. Mini ocupă și scenic o poziție deosebită de a protagoniștilor propriu-ziși. Șezînd în scaunul ei, cu spătar înalt, și privind în jur, are în față două grupuri de personaje. De o parte, se află doctorița Lina și Lenora ; de alta, Elena și Nory Baldovin. Fiecare grup e sudat de o relație evidentă pentru cititor, relație la care Mini nu participă. Prin ochii ei, o vedem pe Lina dîndu-și silința să calmeze pe agitata Lenora. Cele două femei schimbă scurte replici neauzite. Îngrijorarea li se citește pe față. Elena, la rîndul ei, împărtășește probabil lui Nory problemele care o frămîntă : tot fără ca Mini (și deci nici cititorul) să audă ceva. Cititorul își face o idee de starea de tensiune doar pe măsură ce Mini are intuiția ei : conștiința reflectorului e un mediator. De aici rezultă atît un anume efect de surpriză, de gradare a informației, cît și unul de puternică subiectivizare a faptelor. Comportările personajelor, aspectul lor fizic nu sînt „redate" direct de un narator transparent, ci prelucrate de sensibilitatea personajului „reflector". „Lina, buna Lina" are „aerul acela serios" de a fi „la treabă", pe care Mini pare să-l știe de mult, dar pe care cititorul îl descoperă abia acum, în prima pagină a romanului. Portretul doctoriței este acela pe care Mini îl compune în gînd, privind-o, și trebuie să admitem că agasarea tinerei femei care și-a ratat ziua nu rămîne fără efect asupra felului cum e portretizată Lina : „Forma ei de pămătuf simpatic, gîtul scurt și gros, bustul scurt și gras, pîntecul rotunjor, fața urîtă, desigur, cu ochii mici și miopi, fără culoare, cu tenul stricat, nasul bun, turtit puțin la vîrf și gura lată pe dinți ce nu se arătau, deși țepeni la spart alune, acest *tot* nu era de fel impunător". Cum va fi arătînd Lina cu adevărat nu putem ști. Simpatia enervată cu care Mini se uită la prietena ei colorează puternic afectiv elementele, îmbogățind aprecierile ocazionale. Și pe Lenora o vedem tot printr-o astfel de prismă : obrazul de păpușă de Nürenberg, din porțelan roz, ochii de sticlă limpede, dar acum plînși, corpul statutar și cam lînced — acestea sînt mai puțin date

Scanned with OKEN Scanner

obiective decît impresii ale Miniei. Ca și alba capelină cu roze, văzută exclusiv prin ochii doamnei M., atît Lina, cît și Lenora nu sînt portretizate direct de autoare, ci scrutate de ochiul nemilos și precis al „reflectorului".

Acesta este ochiul unei tinere femei, din *le meilleur monde*, cultivată, fină și dotată cu o vie sensibilitate. Critica s-a grăbit s-o considere un fel de *alter-ego* al romancierei, fără măcar să compare modul de expresie al personajului cu stilul Hortensiei Papadat-Bengescu din scrisori sau din interviuri. Din punctul meu de vedere, astfel de supoziții nu sînt doar improbabile, dar și greșite : căci eu atribui personajului reflector un rol diferit : nu de a exprima pe autoare, ci de a o înlocui. Mini nu e o deghizare romanescă a doamnei Bengescu, ci un personaj autonom, în carne și oase, cu un fel propriu de a gîndi și de a simți. Nu există nici un motiv plauzibil ca un romancier, care vrea cu adevărat să se exprime pe sine, să recurgă la un *alter-ego* fictiv ; ar fi o complicație fără sens. În schimb, există nenumărate motive care pot determina pe un romancier să renunțe la perspectiva omniscientă și, alegînd un personaj, să se încredințeze unghiului său de vedere. Un astfel de personaj este Mini, în legătură cu care putem face deocamdată cîteva remarci preliminare : ea nu apare, ca reflector, decît în *Fecioarele despletite*, fiind părăsită în romanele ulterioare ; în primă instanță, ea asigură, prin poziția marginală ocupată în acțiune, suspansul psihologic, gradarea și neprevăzutul impresiilor ; marginalitatea însă, în raport cu protagoniștii, este exclusiv de natură strategică, și nu socială, căci Mini face parte din aceeași lume cu Lenora sau Nory (și îmbrățișează aceleași convenții și prejudecăți) ; în sfîrșit, modul reflectării o privilegiază totuși față de restul personajelor, Mini deținînd monopolul unei sensibilități acute și al unei inteligențe introspective pe care nu le constatăm la celelalte personaje.

La dejunul nu prea animat de la Hallipi, este adus pe o tavă mușchiul însîngerat și palpitînd. S-o urmărim pe Mini : „Ceea ce nu putea îngădui azi era tocmai friptura. Mini, în genere, prefera ca mușchiul să nu palpite, deși recunoștea valoarea momentului aceluia *à point*, la care

Scanned with OKEN Scanner

fusese servit. Prefera ca ultima culoare a vieţii, deci a sîngelui, să fi dispărut abia, şi fraged încă, dar împăciuit, să fie înconjurat de buchetul cartofilor transparenţi şi rumeni..." Aici, desigur, e vorba de gusturi culinare precise şi fine, şi care presupun un *standing* de viaţă ridicat. Însă amănuntele furnizate de romancieră nu urmăresc doar să sugereze un mediu social şi exigenţele lui, ci şi o sensibilitate rafinată, deşi, totodată, cam superficială, produs al educării atente a simţurilor, pînă la a deveni apte să filtreze lucrurile şi să le înţeleagă. Ochiul, urechea, pipăitul, mirosul Miniei sînt nişte antene de o mare subţirime. Simţurile tinerei femei sînt inteligente, întinse pe dedesubt de o psihologie altfel inabordabilă : „Mini azi nu «vedea», ci pipăia totul cu ochii pentru a se feri sau apropia, după nevoie, de lucruri sau oameni. În hol, în afară de simptia ei pentru pendulă şi pian, îi plăcuse să se reazime de pereţii uleiaţi şi albi. Geamurile o satisfăceau. În schimb, orice ştofe, orice sculpturi, tot ce era ţesut din fire multicolore sau reliefat, orice complicaţie, dar mai ales forma multiplă a fiinţelor şi conţinutul lor tulburător o nemulţumea." Senzorialitatea are aici o clară funcţie de interiorizare a lumii şi aproape deloc una de exteriorizare a sufletului. Mini nu se confesează decît rarisim ; în schimb, pare animată de cea mai vie dorinţă de a cunoaşte oamenii. Tăind cu cuţitul muşchiul crud servit la dejun, „chinuit", „zvîrcolit deasupra focului", ea stabileşte o asociaţie fulgerătoare cu neîmpăciuita, lînceda carne a statuarei Lenora, azi mistuită şi ea de un foc straniu : „Nu ! Mini nu-şi putea închipui mobilul dramei ; şi totuşi palpitul şi mirosul de carne crudă rămăsese în nările ei fine care căutau zadarnic să dovedească urmele adevărului". Trăirea aceasta e un limbaj al senzaţiilor care încearcă să unifice într-un sens limpede risipirea lumii din jur : „Mini trăise acele nevoi materiale ale impresiei fără să-şi dea seama de ele decît atunci cînd se închegaseră într-una prea evidentă ; cînd, la dejun, îmbrăţişase cu două mîini avide paharul, în care abia se turnase băutura proaspătă, şi acest gest spontan şi neprotocolar atrăsese privirea ironică a lui Nory, care-i azvîrlise din ochi un : «ce faci ?». Mini se întrebase : «ce fac ?» şi deslușise acel proces de

Scanned with OKEN Scanner

emanaţiuni şi dizolvări ale sufletului în corp, cum şi acele efluvii, dinlăuntrul vieţii în afară, încă imponderabile, dar care vor forma cîndva o chimie nouă în noimele inseparabile ale *trupului sufletesc* şi ale celui de carne."

Sensibilitatea reflectorului e dublată de inteligenţă introspectivă. Senzorialitatea lui Mini nu e deloc inconştientă, cum nu era nici la eroinele nuvelelor, foarte înclinate spre autoanaliză. Trecînd lumea prin sensibilitatea ei educată şi atentă, Mini aplică totodată o metodă originală de elucidare a impresiilor. Ea foloseşte, am văzut, expresia „trupul sufletesc", pentru a desemna o consistenţă materială a sufletului la fel de bine perceptibilă ca aceea a cărnii. Nu e pur şi simplu vorba de o legătură (un acord, dar şi un dezacord) între inimă şi simţuri : inima se manifestă prin simţuri, ascunzîndu-se totodată în ele ; simţurile divulgă inima, dar o şi închid între petalele lor carnivore. E vorba de o organizare fizică a sufletului, analogă cu aceea a corpului, care ar putea conduce, dacă ar fi cunoscută, la o metodă adecvată de pătrundere în tainele lui : „Se gîndi atunci că s-ar putea cîndva, graţie unei metode de penetraţiune care ar disocia moleculele, străbate astfel şi corpurile solide... Deducţia asta, de la facultăţile sigure ale imaterialităţii la materie, o bucură nespus, fu pentru ea o probă matematică a existenţei organizate a trupului sufletesc." Asemenea hărţilor anatomice ale doctorului Rim, soţul bunei Lina, trebuie să fie posibilă — crede Mini — şi o hartă a „trupului integral al sensibilităţii", pe care să putem înscrie şi citi totul despre Celălalt. Dar, în acelaşi timp, construindu-şi un trup sensibil, sufletul tinde şi să se disimuleze : trupul sufletesc poate fi înşelător şi mincinos. Aici este o idee importantă pentru descifrarea tehnicii psihologice a Hortensiei Papadat-Bengescu, pe care Liviu Petrescu a exemplificat-o, în *Realitate şi romanesc,* prin două cazuri ce nu comportă discuţie. Concluzia criticului (formulată mai limpede în studiul său din *Micul dicţionar de scriitori români)* este următoarea : principiul după care romanul de observaţie realist s-a condus multă vreme (eu aş spune : în epoca doricului) a fost acela că esenţa lăuntrică a fiinţei umane se confundă

Scanned with OKEN Scanner

cu propria ei fenomenalitate ; din această cauză a și putut părea, la un moment dat, inartistică, adică neautentică, analiza clasică în care sondajele n-aveau decît rolul de a explicita (să zicem, în *Pădurea spînzuraților)* conținutul unui comportament ; romanul Hortensiei Papadat-Bengescu (romanul ionic, în definitiv) schimbă această mentalitate : „Astfel, scrie Liviu Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, oprindu-se asupra realității sufletești, distinge două forme de existență : o stare a lor de simplă virtualitate, pe de o parte, și o stare în act, pe de alta. În fiecare din aceste stări, sufletul se prezintă ca o realitate corporală." Miniei, spune romanciera însăși „cele două locuințe ale fiecărei ființe, casa de zid și casa de simțiri îi păreau deopotrivă de concrete". Un eu interior și un eu real : dezacordul dintre ele pare, după opinia lui Liviu Petrescu, a forma obiectul principal al observației psihologice din romanele ciclului Hallipa. Într-o manieră ce merge destul de des pînă la comic, conchide criticul, Hortensia Papadat-Bengescu studiază aceleași „devieri" care i-au preocupat pe Joyce și pe alți romancieri moderni.

Introducerea reflectorului nu este, deci, doar un mijloc superficial de a se exprima, printr-un *alter-ego,* al romancierului ionic : ea are consecințe importante asupra romanului, care „înființează" sufletul, dîndu-i o realitate corporală independentă și adesea paradoxală. Personajele romanului Hortensiei Papadat-Bengescu nu mai seamănă cu acele unități fenomenale, din care psihologia face parte în chip natural, ca o componentă indivizibilă (ca o altă față, interioară, a omului social), de care e populat romanul doric, ci cu un fel de fantome încarnate ale subiectivității. Va trebui să distingem, în romanul ionic, acest suflet *psihologic,* în sens propriu, de sufletul care formează obiectul romanului doric, și pe care-l putem numi *etic.* Sufletul etic, al lui Apostol Bologa de exemplu, este tot timpul determinat de valori exterioare (sociale, religioase, naționale) și nu are inerție proprie ; se caracterizează printr-o anumită unitate și constanță, ca acele blocuri mari de piatră, supuse eroziunii lente, din care sînt construite piramidele, încît schimbarea lui nu poate fi observată decît în momentele critice, cînd

Scanned with OKEN Scanner

ea apare radicală și catastrofală, căci lucrarea îndelungă a timpului nu e observabilă în act ; iar cauzele trebuiesc căutate în împrejurări obiective și externe, și nu în insesizabilele deplasări spectrale ale sufletului însuși, așa cum fisurarea stîncilor alpine se datorează vîntului și ploilor și nu unei comportări speciale a pietrei ; căci, în sfîrșit, sufletul etic din romanul psihologic al doricului aparține de marile structuri moleculare, complexe și relativ stabile, manifestîndu-se inteligibil și tipic. Sufletul psihologic, la rîndul său, sesizabil în romanul ionic, e mișcat de mobiluri interne și particulare ; este fluctuant, contradictoriu, evoluînd în salturi mici, inobservabile cu ochiul liber, iar cauzele schimbărilor, disimulate în fluxul obscur al evenimentelor de conștiință, nu sînt totdeauna relevabile, apărînd unui ochi din afară ca un proces continuu și enigmatic ; această comportare denotă o structură atomizată, incongruentă, atipică, asemenea mișcării browniene. Intuițiile Miniei, în scena de la începutul *Fecioarelor despletite*, surprind tocmai un astfel de suflet, și de aici provine greutatea de a sesiza unitatea și cauzele mari ale schimbării. Pentru autorul omniscient de la Rebreanu, sufletul etic este o schemă ; pentru reflectorul din romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, sufletul psihologic este o realitate imposibil de determinat în toate datele care-l constituie. Ideea că sufletul pe care l-am numit etic este în definitiv o simplă ficțiune artistică, tinzînd să schematizeze sufletul psihologic adevărat și viu, a formulat-o întîi Proust într-un pasaj din *Sodome et Gomorrhe*, pe care l-a citat, în legătură cu Hortensia Papadat-Bengescu, și Liviu Petrescu : „À n'importe quel moment que nous la considérions, notre âme total n'a qu'une valeur fictive, malgré le nombreux bilan de ses richesses, car tantôt les unes, tantôt les autres sont indisponibles."

Ce știm deocamdată despre statutul și funcția reflectorului și despre modificarea romanului datorită apariției lui ? Să recapitulăm, referitor la *Fecioarele despletite*. Reflectorul se află, față de protagoniști, într-o situație marginală ; seamănă cu un martor, ce are acces la mediul lor, la convenții și coduri, putînd presupune ce gîndesc și ce simt ; e dotat cu o sensibilitate pe care ceilalți

Scanned with OKEN Scanner

n-o au și cu o metodă de investigație adecvată. Conștiința principală, în planul narațiunii, este deci atribuită unui personaj care, în planul acțiunii, nu joacă decît un rol secundar ; și invers, protagoniștilor nu le este niciodată explorată conștiința ; în fine, reflectorul însuși (Mini) nu are un conținut de conștiință propriu (putem ignora împrejurările în care are unul), e un reflector pur, care *trăiește*, dar nu *se trăiește*. Sufletul acestui reflector e o scenă de teatru pe care actori străini își joacă rolurile. Și niciodată reflectarea nu e sprijinită de intervențiile autorului, care rămîne la fel de mut ca și protagoniștii. Între absența unuia și tăcerea celorlalți, e un loc pentru presupunerile cele mai îndrăznețe și pentru analiza cea mai minuțioasă. În romanele următoare din ciclu acest reflector pur dispare. El nu există nici înainte de *Fecioarele despletite* : Laura din *Balaurul* e, ca și Mini, o conștiință reflectoare unică, dar este, spre deosebire de ea, și protagonista principală a acțiunii. Totuși ideea e mai veche la Hortensia Papadat-Bengescu și o descoperim în *Femei între ele* într-o definiție lipsită de orice echivoc a reflectorului pur : „Eu sînt din acele ființe — spune naratoarea principală de acolo — care privesc numai cum trăiesc ceilalți. Am purtat mereu pe nas acei ochelari cu care te uiți și n-am băgat de seamă ce mi se întîmplă mie... Am un deficit colosal de existență". În *Fecioarele despletite*, psihologia este totdeauna a Celuilalt.

La raportul dintre personajul reflector și protagoniști, pe de o parte, și la acela dintre reflector și autor, pe de alta, trebuie să adăugăm raportul reflectorului cu naratorul propriu-zis, care deschide un cîmp oarecum diferit de probleme. Știm deja că, în romanul ionic, naratorul se îndepărtează de autor și se apropie de personaje : reflectorul indică această deplasare, căci el este un personaj care preia unele din sarcinile autorului. De exemplu, Mini monopolizează în *Fecioarele despletite* perspectiva narativă. Însă nu și vocea narativă, care, cum se poate remarca dacă recitim pasajul reprodus la început, continuă să fie a naratorului : romanul întreg este scris la persoana a treia. Problematica vocii trebuie să ne reție o clipă. În principiu, există două posibilități majore, la care

Scanned with OKEN Scanner

m-am referit și altădată, dar care pot fi acum explicate mai bine : vocea care narează poate fi atribuită fie autorului, fie unuia sau mai multor personaje. În ce-l privește, autorul care narează în nume propriu poate adopta fie o formă impersonală, ca la Flaubert ori Rebreanu, fie una pseudopersonală, ca la Balzac sau Filimon : niciodată însă, cum am mai arătat, una cu adevărat personală, căci el nu întrunește atributele unei persoane și nu este o conștiință umană veritabilă. În primul caz, autorul se lasă absorbit de narator, recurgînd la o voce impersonală care n-are decît rolul de a nara, în al doilea, autorul îl absoarbe pe narator, manifestîndu-se nemijlocit, însă vocea vine din „afară" ; este una de esență divină. În ce privește personajul care-și asumă sarcina de a nara : el recurge de obicei la persoana întîi (a protagonistului, a martorului, a reflectorului, sau, în fine, a tuturor acestora la un loc). Forma narațiunii va fi în această situație personală, căci va exprima subiectivitatea unui ins în carne și oase. Acest personaj-narator tinde să se substituie deplin autorului și să-i șteargă urmele în ficțiune.

Dar există și posibilitatea ca narațiunea să fie menținută la persoana a treia și totuși perspectiva să fie atribuită limpede unui personaj : am întîlnit acest caz în *Pădurea spînzuraților* și îl reîntîlnim acum în *Fecioarele despletite*. Diferența este totuși esențială și e bine s-o analizăm. La Rebreanu separarea perspectivei de vocea care narează este la fel de accidentală ca și multiplicarea perspectivelor, iar naratorul nu se străduiește deloc să creeze impresia de naturalețe, el alternînd frecvent punctul de vedere al personajelor cu propriul punct de vedere : am depistat la începutul *Pădurii spînzuraților* numeroase abateri de la perspectiva interioară, datorate acestei imixtiuni sau încălcări a domeniului personajelor. Reamintesc doar intrarea în scenă a lui Klapka, văzută prin ochii micului caporal, însă completată de cuvintele unui narator omniscient (ofițerul se apropie „șovăitor", împins de la spate de rafalele de vînt ca spre „o țintă nedorită"), care insinuează în comportarea noului sosit o anumită nesiguranță și frică ce se vor explica abia mai tîrziu și pe care caporalul nu are cum să le depisteze. Perspectivele interne, chiar acolo unde sînt diferen-

Scanned with OKEN Scanner

ţiate, rămîn la Rebreanu integrate în perspectiva de ansamblu ce corespunde vocii naratorului doric. Din contra, la Hortensia Papadat-Bengescu, nu numai există un mai mare respect pentru perspectivele autentice ale personajelor (rareori, în acest prim roman din ciclu, tulburate de narator), dar integrarea lor într-o perspectivă supraordonată a devenit cu neputinţă. Nu avem nici un mijloc de a verifica, în scena de la Hallipi, intuiţiile Miniei ; ele îşi păstrează pînă la capăt autonomia şi incertitudinea. Nici o „obiectivitate" auctorială nu se mai dovedeşte capabilă să unifice „subiectivităţile" în act ale personajelor.

Separarea „vocii" de „perspectivă" nu mai este la Hortensia Papadat-Bengescu decît un fel de ultimă precauţie a autorului : acesta îngăduie personajelor o iniţiativă destul de mare, fără totuşi să le scape pe de-a-ntregul din mînă. Gîndirea personajelor pare relatată de altcineva, care încearcă să-i păstreze autenticitatea, deşi n-o transcrie aidoma. Vocabularul şi unele întorsături de frază aparţin, evident, bagajului lingvistic al Miniei ; dar intervenţia naratorului se face şi ea simţită în orientarea literară a acestui material. Deşi acest amestec e departe de a fi atît de evident şi de supărător ca în *Ciuleandra* (ca să reiau alt exemplu pe care l-am analizat), el rămîne totuşi sesizabil. Ce semnificaţie are această precauţie, dacă o precauţie este ? În clipa în care, în primul roman al ciclului Hallipa, scriitoarea s-a decis să atribuie perspectiva narativă unui personaj, un mare pas în direcţia romanului ionic a fost înfăptuit ; dar, la al doilea pas, care ar fi însemnat o cedare a iniţiativei şi în limbaj, romanciera pare mult mai puţin hotărîtă. Această din urmă cedare nu presupunea neapărat folosirea persoanei întîi, ci o subiectivizare mai pronunţată a limbajului, rămas evident în urma perspectivei. Gîndurile tinerei femei, care-şi reaminteşte oră cu oră vizita la Hallipi, au o desfăşurare, dacă nu strict cronologică, precum cele ale lui Bologa de la începutul *Pădurii spînzuraţilor*, în orice caz una destul de bine ordonată. Coerenţa aceasta indică o supraveghere auctorială a fluxului de conştiinţă. Nici o clipă gîndurile nu sînt lăsate complet libere şi nu devin nici o clipă confuze. Lucrul se datorează, desigur, şi lucidităţii

Scanned with OKEN Scanner

cu totul speciale a reflectorului : dar chiar faptul că romanciera a ales-o pentru acest rol pe Mini, femeie inteligentă, rece, exactă, care-și controlează temeinic sensibilitatea, arată că ea nu era pregătită pentru o proză în care fluxul interior al conștiinței să fie reprodus în toată dezordinea lui. Și ne întrebăm : ar fi putut distribui oare romanciera în acest rol pe Sia, idioată pe jumătate, ori pe gemenii Hallipa, care, ca Arnulphe și Victurnien, gemenii lui Proust, își reiau în ecou gesturile și vorbele ? În deceniul al patrulea, și, din nou, după 1965, unele romane psihologice de la noi vor încerca să ducă reforma ionică, pe o latură a ei, la ultimele consecințe (în parte și sub influența, mai întîi a lui Joyce și chiar Faulkner și, în deceniul șase, a romanului francez al Nathaliei Sarraute, Michel Butor sau Robbe-Grillet) : în cărțile, inegale ca valoare, ale lui Mircea Eliade, Octav Sulițiu, Ion Biberi, Const. Fîntîneru, Teodor Scorțescu, Ovidiu Constantinescu sau Eugen Bălan, și, apoi, ale lui Alexandru Ivasiuc, Nicolae Breban, Nicolae Damian, Mircea Săucan, Mircea Ciobanu și alții, tehnicile fluidului de conștiință vor fi mult mai îndrăznețe și precise decît în *Fecioarele despletite*.

Cauzele acestei rezerve pe care o constatăm la Hortensia Papadat-Bengescu ne interesează cu atît mai mult cu cît înfățișarea prozei ei în celelalte romane din ciclu indică nu o evoluție în sensul ionicului, ci, din contra, o revenire masivă a procedeelor dorice de investigație psihologică. Deși, după *Fecioarele despletite*, ne-am fi așteptat, poate, ca mijloacele investigației să evolueze în sensul unei tot mai mari libertăți în transcrierea acelui *stream of consciousness* sau, măcar, al menținerii perspectivei interne, constatăm, iată, în romanele următoare, o revenire a perspectivei ordonate și exterioare a doricului. Dispare pînă și reflectorul unic : și, după tentative nu prea convinse de a-l înlocui cu mai mulți reflectori, care să preia, *à tour de rôle* sarcina viziunii narative, scriitoarea renunță definitiv la strategiile ionice, adoptînd mai vechea manieră din romanul analitic al doricului. O primă cauză e, desigur, lipsa de tradiție și de preparare a romanului și a criticii noastre pentru o asemenea reformă ; cum am mai spus, influența criticii s-a exer-

Scanned with OKEN Scanner

citat într-un sens frenator. O alta, asupra căreia trebuie să stăruim, este de natură așa-zicînd socială ; ține de mentalitatea și educația lumii pe care romanele o zugrăvesc, acea burghezie recentă, proaspătă, care însă a început să se comporte deja ca o aristocrație, creîndu-și convențiile și codul de maniere. Așa cum romanul francez de introspecție s-a impus cînd mica burghezie intelectuală a devenit subiect predilect al prozei (iar procedeele lui n-au putut fi folosite de către scriitorii americani, cînd l-au împrumutat, deoarece lipsea din societatea americană a vremii tocmai pătura cultă și rafinată care, în Franța, descoperise practica și satisfacțiile autoanalizei), tot astfel romanul psihologic românesc — al Hortensiei Papadat-Bengescu, al lui Camil Petrescu sau Anton Holban — e condiționat de dezvoltarea însăși a clasei sociale în care el își află cei dintîi eroi și cei dintîi cititori. Ne aflăm, prin urmare, în fața acestei întrebări : ce anume, în structura socială și mentală a burgheziei a cărei cronică romanele Hallipa o întreprind, a dictat această neașteptată concesie ? Fiindcă, dacă e adevărat că critica epocii, atașată de procedeele romanului doric, a jucat un rol în hotărîrea scriitoarei, ea nu explică pe de-a-ntregul lucrurile. E mai probabil că Hortensia Papadat-Bengescu, cu marele ei instinct, a descoperit în comportarea personajelor ei predilecte, în felul lor de a se raporta unele la altele și fiecare la sine, un mecanism care nu mai permitea, de la un punct al evoluției înainte, nici introspecția sau interiorizarea perspectivei printr-o unică instanță subiectivă (ca în cazul Mini din *Fecioarele),* nici reproducerea liberă a fluxului de conștiință sau monologul interior de tip Virginia Woolf sau Nathalie Sarraute.

Voi încerca să răspund analizînd celelalte romane din ciclu. Iată un prim fragment (comprimat), din capitolul al cincilea al *Concertului din muzică de Bach,* în care Ada Razu, bogată proprietară a unor fabrici de făină și căsătorită cu prințul Maxențiu, prezintă soțului ei pe domnul Lică Petrescu (numit și Lică Trubadurul), rudă cu Lenora Hallipa, individ descurcăreț, boem și vesel, din care Ada ar dori să facă un *chambellan d'écuries,*

Scanned with OKEN Scanner

dar față de care nutrește și un alt fel de sentiment, nu îndeajuns de bine mascat :

„În traiul totdeauna sobru al prințului Maxenţiu, căsătoria cu bruna Ada Razu adusese o scurtă criză de sensualitate. Criză funestă pentru organismul lui pînă acum econom din prudenţă şi din sărăcie. Sănătatea lui Maxenţiu fusese totdeauna delicată, dar precauţiunile pe care le lua îi îngăduia să se creadă numai debil, fără să-şi ducă gîndul mai departe. După şase luni de regim conjugal însă, pe terenul slab, boala prosperase. Dintr-un sarbăd exemplar monden, Maxenţiu devenise un personaj bun de studiat în ce privește ravagiile repezi ale tuberculozei. De acel studiu se ocupa el însuși cu aviditate [...]

...În dimineaţa aceea, pe la 11, feciorul veni cu pași ușori să spună lui Maxenţiu că doamna prinţeasă dorește să-i vorbească [...]

Cît era el de ocupat în dimineaţa aceea cînd Ada îl deranja ! [...] Se apropia 11 şi el începea să simtă acum apropierea unei mici crize. Toate semnele erau date : fiorii cunoscuţi pornise din mîini , din picioare, din coaste spre piept şi acum Maxenţiu aştepta să vadă pe unde vor apuca, cum se vor strecura, ce vor dărîma în drum. Își făcea calculul pentru a da fiorilor o direcţie cît mai blajină, şi, iaca, Ada trebuia din minut în minut să vie !... O ura !... Ce vrea vrăjitoarea aceea al cărei filtru amoros îi grăbise ruina sănătăţii şi al cărei filtru amoros nu-i mai putea da nici o înviorare ?!... Vrăjitoarea pe care îi era urît să o vadă alături şi lîngă care era silit să trăiască mereu fără nici o scăpare ! Din pricina ei devenise un rob ce nu putea fugi să se ascundă acolo, în acele sanatorii, pe ale căror nume magice doctorii i le plimbau pe dinainte ca pe niște lanterne fabuloase ! El era bărbatul prinţesei Ada şi nu putea lipsi de la postul lui ! Era o firmă pe care femeia o cumpărase scump şi nu-şi putea mărturisi falimentul ! La gîndurile acestea, un fior nou i se strecură din ceafă în sus, un fior ce se tîra acum ca o reptilă spre munţii focoşi ai creierului şi îl înturna de la baza bazinului sacru al plămînului. Era tocmai pe cale să obţie acea imobilitate perfectă capabilă să stăpînească junghiul, cînd Ada intră

Scanned with OKEN Scanner

zgomotos, urmată de Lică, pentru a face propunerea plănuită. Maxenţiu cumpărase de la desfacerea grajdului Simonian cei mai buni cai. Le trebuia un *maître-dresseur*, un fel de *chambellan d'écuries*. Ada îl aducea [...] Văzîndu-i înaintînd spre el, i se tulbură sîngele. N-o iubea pe Ada ; nu era gelos ! Era, pesemne urma acelei mişcări de indignare masculină în astfel de împrejurări ; era apoi mînia de a se fi tulburat şi grija de a-şi opri turburarea [...]

— Ce doreşti, Ada ? articulă cît mai moale ca să nu se zbuciume.

Ada făcu scurt prezentarea.

— Îmi pare bine, domnule ! zise Maxenţiu cu precauţiune, întinzîndu-i o mînă transparentă.

«E dus pe copcă !», gîndea sumar Lică.

Ada băgă de seamă ce rău arată bărbatu-său.

«Ce dumnezeu are ?», se întrebă.

Dar n-avea timp de pierdut. Profită chiar de acea indispoziţie şi spuse dintr-o dată tot ce avea de spus [...]

Maxenţiu se simţi cuprins de furie. Vestigiu al demnităţii dar mai ales ofensă dureroasă adusă slăbiciunii lui fizice. Cum braţul liber şi-l simţea greu, îl crezu puternic. Ar fi vrut să ridice cu el un obiect masiv şi să-l arunce în cei doi. Întinse braţul şi lovi capacul călimării imense, ce ţăcăni. Ruşinat de stîngăcia gestului, pipăi cu o mînă tremurătoare de orb biroul şi se rezemă cu palma de acesta [...]

Ada vorbea încă !... Ce mai vrea ?... Maxenţiu nu mai auzea şi ar fi trebuit să audă. O pînză subţire ca de păianjen i se aşezase pe urechi şi ar fi vrut s-o ridice de acolo delicat ca pe o portieră diafană. Prin ţesutul ei transparent sunetele se difuzase şi rar cîte un cuvînt se prindea în mreaja auzului. [...]

Fie că Ada băgă de seamă unda de furie a lui Maxenţiu, fie că simţi laşitatea celuilalt, fie că-şi văzu de meşteşugul ei femeiesc, avu o bruscă întoarcere :

— De altfel, domnul Petrescu nu va face nimic fără să te consulte ! zise.

Maxenţiu se înclină. Audienţa era terminată [...].

...De ce oare subordonase Ada, brusc, pe noul ei favorit soţului urîcios ? ! Văzuse un minut ridicîndu-se răz-

Scanned with OKEN Scanner

bunătorul înapoia snobului bolnav și corect. Ada nu era fricoasă, totuși stafia proiectată pe ființa lui Maxențiu era așa de urîtă că se putuse speria. Nu ! Ada lucrase simplu, după temperamentul ei [...] Avea nevoie de bărbați, dar nu putea suferi stăpînirea lor. Se vedea stînd la mijloc pe scîndura unei bascule, la capetele căreia se ridicau și se lăsau cei doi după voia ei. Se mai gîndea și la leafa ce trebuia fixată lui Lică. Nu o vrea prea mare ca să nu scandalizeze pe Maxențiu, ca să nu dea prea mare independență lui Lică și pentru că *făinăreasa* era avară. Se mai gîndea la caii ce vor costa foarte scump, la premiile pe care le va cîștiga grajdul ei, la cursele pe care le va alerga ea singură ; așa că mergea foarte încet de-a lungul holului alături de Lică, fără să-i vorbească. Ada nu era de fel lirică. Gîndurile ei practice erau totuși, în felul lor, gînduri amoroase pentru Lică.

În dreptul scării se opriră :

— Nu pot primi postul ! spuse Lică scurt, cu piciorul pus pe întîia treaptă.

Îi sărută mîna grăbit și cu pasul lui sprinten scoborî scara în fugă.

Ce însemna refuzul lui ? Ada se roși de mînie și de părere de rău. Abia prins, mierloiul scăpa. De ce ?

În adevăr, de ce ? Simțise Lică că e vorba de robie, ceea ce nu putea suferi ? Avusese cumva vreun scrupul ? Nu ! Băgase de seamă că nu e vorba de un chilipir, fără osteneală, așa cum dorea el ? Sau poate mediul acela nou, înainte de a-l cuceri, îl speria ?“

În acest puternic pasaj, avem ca într-un eșantion toate procedeele romanului. Punerea față în față a celor trei personaje este suficient de elocventă pentru a înțelege conflictul latent și deopotrivă motivațiile de ordin sufletesc. Ada, femeie energică și calculată, vrea să dea legăturii ei posibile cu Lică o aparență de corectitudine, absolut necesară în lumea în care trăiește. Lică se lasă convins cu greutate, căci a priceput jocul și-și vinde scump libertatea. Prințul Maxențiu intuiește, la rîndul lui, intențiile adevărate ale Adei, și-și mistuie ura în sine, fără a avea destulă forță să refuze. Nici un personaj nu e cu desăvîrșire sincer în raportul cu celelalte : disimulația e atît

o chestiune de tactică, în atingerea scopurilor, cît și una de convenienţă. Lică e foarte ispitit de avantajele oferite de noul său post, ca și de eventuala legătură cu Ada. Dar nu se dă pe faţă, ca să obţină maximum din tîrgul cu prinţesa. El e, într-un fel, singurul pe care regula jocului nu-l preocupă în sine, ci doar în măsura în care sporește eficienţa loviturii. Cu Ada, lucrurile sînt mai complicate. Mai degrabă impulsivă decît pasionată, obișnuită a-și satisface capriciile, prinţesa știe că un pas greșit poate fi fatal în lumea ei. Lică reprezintă, pentru ea, un capriţ, dar și un instrument de a se apropia de Hallipi ; îl dorește, dar nu oricum ; a-i crea o situaţie convenabilă e aproape la fel de important cu a-l avea de amant. Încă și mai profunde sînt disimulările la Maxenţiu, la care egoismul determinat de boală se adaugă geloziei și urii neputincioase : pentru prinţ, important e să nu se facă de rîs. Nu poate arunca pe Lică pe scări : trebuie să accepte compromisul. Convenţia socială e totdeauna un compromis. Ceea ce putem nota, după toate acestea, este că marea scenă în trei din palatul Maxenţiu se joacă permanent pe două planuri : unul al sensibilităţii reale, ultragiate sau numai vulnerabile, al intenţiilor adevărate, necinstite sau numai lipsite de mijloace, și altul al măștii și al convenţiei. Dintre aceste planuri, nici unul nu e destul de puternic pentru a-l lichida pe celălalt. Nici chiar boemul Lică nu poate face abstracţie de regulile lumii în care vrea să intre. Dar dacă convenţia e respectată, cu frică superstiţioasă, impulsurile naturale ale tuturor acestor personaje sînt încă foarte vii și greu de stăvilit. Aici e un punct nodal. Pe treapta de evoluţie pe care Ada, Maxenţiu și Lică se află în *Concert*, acest conflict între aparenţă și esenţă, între convenţie și pornirea firească, este încă destul de intens și arată că burghezia zugrăvită de Hortensia Papadat-Bengescu are sînge proaspăt, și o vitalitate pe care nici chiar boala (ca în cazul lui Maxenţiu) n-a reușit s-o biruie complet.

Dacă vom examina în continuare pasajul din *Concert*, din unghiul tehnicilor narative, vom remarca fără greutate că autoarea le-a ales tocmai pe acelea care erau mai apte să exprime acest conflict ascuns și să revele, în protocolul cerut de lumea bună bucureșteană de pe la 1925.

Scanned with OKEN Scanner

pulsațiile unui suflet elementar, insuficient învățat cu constrîngerea și eticheta.

Întîia diferență izbitoare de maniera *Fecioarele despletite* constă în absența unei conștiințe reflectoare unice. Nici o Mini nu se mai află, în marginea acțiunii, în postura de observator și interpret. Chiar de la început (și aceasta este a doua diferență) se face auzită vocea unui narator omniscient, care ne introduce, ea, de-a dreptul, în miezul faptelor, înfățișîndu-ne situația din familia prințului, sub forma unui rezumat concis și limpede. În *Fecioarele despletite* nu întîlnim nici un asemenea *summary* de autor : acolo reflectorul era cel care, din loc în loc, făcea scurte bilanțuri. Aici naratorul exterior, pe lîngă o funcție economică, de control al întinderii faptelor, îndeplinește și una de apreciere a lor. El ne spune, fără a ne lăsa nici o clipă de îndoială, că mariajul prințului cu Ada a reprezentat o „criză funestă" pentru organismul fragil și prudent al bărbatului, ceea ce a determinat „prosperarea" bolii etc. Pasajul inițial are deci menirea de a ne furniza fără întîrziere elementele necesare înțelegerii situației. Urmează (de la „În dimineața aceea...") o *scenă* propriu-zisă, introdusă tot clasic printr-un detaliu temporal și un perfect simplu al narațiunii imediate. Anunțat de vizita soției sale, prințul nu pare deloc bucuros. Întîiul motiv este preocuparea, ce a devenit, la anumite ore, extrem de absorbantă, de boala proprie. Maxențiu se complace în a studia pe sine însuși, ca pe un cobai, semnele infime ale bolii. Al doilea motiv va fi limpede ceva mai tîrziu, cînd se vor confirma unele din bănuielile bolnavului. Metoda, în acest pasaj, este diferită de aceea din precedentul. Starea sufletească a prințului nu mai este redată din exterior, ci din interior, în cuvintele personajului însuși. Toată neliniștea și ura lui răbufnesc în fraze scurte, gîfîite, presărate de semne de exclamație, care transcriu limbajul lăuntric al personajului și nu sînt susținute de nici un comentariu auctorial. Motivațiile aparțin exclusiv personajului : el este acela care numește, în gînd, pe Ada, „vrăjitoarea" și o socoate vinovată nu numai de înaintarea bolii lui, ci și de faptul că-l silește să rămînă alături de ea, din rațiuni protocolare, în loc să-l lase să se ascundă în acele sanatorii minunate din străinătate unde și-ar

Scanned with OKEN Scanner

găsi liniştea ; el este acela care se consideră pe sine o firmă scump plătită de bogata făinăreasă ; el, în fine, este acela care pîndeşte, aproape cu voluptate, fiorul ce i se urcă în piept şi ameninţă să se transforme într-un junghi.

Intrarea Adei, însoţită de Lică, modifică cursul acestor gînduri. Femeia pătrunde în cameră zgomotos : acest zgomot răsună în conştiinţa tulburată a prinţului, animal sperios în bîrlogul căruia şi-a făcut apariţia vînătorul. Perspectiva rămîne aceeaşi, interioară, a lui Maxenţiu : şi, în ea, mijeşte acum, prima oară, tema conflictului dintre sentimentul real şi convenţia care-l ascunde. Gelos, deşi n-o iubeşte pe Ada, dar din vanitate masculină, şi mînios de a fi deranjat, prinţul are totodată grijă de a-şi masca turburarea. Deodată, aria motivaţiilor se lărgeşte, unghiul rămînînd interior şi fără ca vreun comentariu auctorial (sau, mai bine, naratorial) să intervină în desfăşurarea scenei : deosebirea de *Fecioarele despletite*, pe care am semnalat-o deja, constă în dispariţia reflectorului unic (acolo Mini) şi în alternarea perspectivelor. După schimbarea formulelor de salut, obiectivul camerei se mută, deocamdată pentru scurte fracţiuni de timp, de la Maxenţiu la Lică (a cărui constatare despre starea prinţului ne dezvăluie fulgerător un colţ al conştiinţei personajului) şi de acolo la Ada, a cărei mirare e repede curmată de obişnuitul ei spirit de eficienţă : dar mirarea ca şi calculul sînt, deşi rezumativ, arătate din propriul unghi de vedere. Din nou, după aceasta, prinţul ocupă centrul scenei şi nu avem, asupra desfăşurării evenimentelor, decît viziunea lui. Furia şi slăbiciunea îi aştern pe urechi o pînză subţire : „lacuna“ din text cînd Ada vorbeşte, fără ca noi să ştim ce spune, se datorează acestei decise situări a scenei din perspectiva lui Maxenţiu. Pînă şi de faptul că Ada a continuat să sporovăiască în tot acest timp luăm cunoştinţă doar în clipa în care Maxenţiu reuşeşte să-şi stăpînească slăbiciunea şi redevine atent. Dialogul exterior e pur şi simplu obnubilat aici de monologul interior al prinţului. Doar acele rare vorbe care se prind în „mreaja auzului“ lui Maxenţiu ajung pînă la noi.

În acest punct, reflectorul se schimbă din nou, şi pentru o perioadă mai lungă. E greu de spus cine vor-

Scanned with OKEN Scanner

beşte în pasajul imediat următor („Fie că Ada bagă de seamă..."), în care interiorizarea e relativă ; mai degrabă, peste vocea interioară a Adei, se suprapune vocea exterioară a naratorului care face supoziţiile : Ada ar fi trebuit să ştie mai bine, ea, dacă concesia spontană pe care o face lui Maxenţiu se explică prin teama de a nu pierde totul, forţînd nota, sau prin dispreţul faţă de laşitatea lui Lică, rămas neangajat în întreaga împrejurare. Şi mai departe uşoara confuzie a perspectivelor rămîne sesizabilă, deşi o interiorizare mai clară din unghiul Adei e de asemenea de notat. O parte din consideraţiile care urmează— despre firea Adei — pot fi socotite chiar gîndurile ei. E posibil de exemplu ca ea însăşi să delibereze în felul acesta despre calea ce trebuie urmată, atît în raport cu Maxenţiu, cît şi în raport cu Lică, pentru a obţine un maximum de randament. Ceea ce nu mai este de imaginat ca fiind proiectat din propriul unghi este, de exemplu, caracterizarea avariţiei femeii. Putem adopta un criteriu gramatical de distingere : dacă o parte din aceste consideraţii subiective pot fi cu uşurinţă transcrise la persoana întîi, altele nu pot fi, fără încălcarea verosimilităţii. Să facem operaţia cu trei fraze de la mijlocul paragrafului : „Am nevoie de bărbaţi, dar nu pot suferi stăpînirea lor (gîndi Ada). Mă văd stînd la mijloc pe scîndura unei bascule, la capetele căreia se ridică şi se lasă cei doi după voia mea. Şi ce leafă ar trebui să-i fixez lui Lică ? Nu prea mare ca să nu scandalizez pe Maxenţiu şi ca să nu dau prea mare independenţă lui Lică..." În acest punct, transcrierea devine imposibilă, fiindcă Ada nu poate gîndi despre sine : „şi pentru că făinăreasa era avară". Intervenţia imprudentă a perspectivei naratorului în plină perspectivă a personajului fracturează „monologul" interior, (transpus de fapt la persoana a treia), care se reia însă imediat, în timp ce Ada ne este arătată mergînd de-a lungul holului, alături de Lică, şi fără să-i vorbească (căci în acest timp deliberează interior). În deliberarea femeii, reapare problema de a împăca impulsul autentic şi convenienţele. În fond, tot calculul Adei se datorează acestei absolute necesităţi. Şi cînd Lică, ascultînd la rîndul său de acelaşi instinct tactic, refuză postul oferit, încordarea atinge pragul de sus,

Scanned with OKEN Scanner

la care nici o explicație din afară nu e mai eficientă decît reproducerea directă, interogativă, anxioasă, a gîndurilor surprinsei Ada : „Ce înseamnă refuzul lui ?... Abia prins mierloiul scăpa. De ce ? În adevăr, de ce ? etc.“ Conștiința e redată aici în fluxul ei continuu și viu.

Ce putem conchide în privința metodei ? Este evident caracterul ei hibrid. Dacă în *Fecioarele despletite*, există un singur reflector, capabil de analiză, restul conștiințelor nefiind explorate direct, în *Concert din muzică de Bach*, după cum ne-am putut da seama din pasajul examinat, există mai mulți reflectori și, uneori, foarte rar, ei sînt recrutați chiar și dintre personajele ca Ada sau Lică mai degrabă predispuse spre acțiune decît spre reflecție. În astfel de cazuri, în locul introspecției (Maxențiu e un introspectiv), care presupune o conștiință de sine evoluată și o plăcere autoscopică, maniera psihologică tinde să utilizeze transcripția curată a simțirilor și gîndurilor (ca de exemplu în pasajul final al capitolului al cincilea). Dar investirea cu funcție de reflectori a unor personaje care nu mai au pregătirea și limbajul necesar analizei, — fie pentru că sînt oameni de acțiune, extravertiți, fie din alte cauze (cum ar fi, dacă ne gîndim la alte personaje din *Concert*, reducția sufletească ori chiar idiotenia), — atrage, prin compensație parcă, revenirea la procedeele romanului doric, unde atît analiza psihologică, cît și expunerea faptelor se fac din punctul de vedere exterior al unui narator omniscient. S-ar crede că autoarea a vrut să se asigure de un control deplin al opticilor narative, adăugînd o instanță exterioară energică și decisă, ori de cîte ori, prin multiplicarea perspectivelor interioare, narațiunea risca să se destrame într-un flux psihologic nestăpînit. Am remarcat deja că Hortensia Papadat-Bengescu nu era pregătită, la numai cinci sau șase ani de la apariția lui *Ion*, în plin apogeu al romanului doric, să cedeze complet inițiativa personajelor sale ; combinația de practici vechi și noi reflectă o conștiință literară nesigură de ea. Dar am sugerat de asemenea că această combinare, sau această oscilare, s-ar putea să fi fost dictate instinctului creator al romancierei și de un alt factor, intrinsec, al prozei sale : de nevoia de a exprima mai adecvat un anumit mecanism psi-

Scanned with OKEN Scanner

hologic și social. Putem încerca să identificăm acum acest factor, cu mai multă precizie.

Concertul din muzică de Bach, ca și *Fecioarele despletite*, aduce în scenă o burghezie destul de proaspătă socialmente, spre a nu-și fi pierdut cu totul instinctele primare, naturale, de clasă în ascensiune, dar și destul de bine înstăpînită pe averile și pe rostul ei social, spre a-și permite să se comporte aproape ca o castă, conform unor norme pe care singură și le-a impus ca pe un fel de marcă deosebitoare, și care urmăresc, nu în ultimul rînd, limitarea accesului noilor veniți. Problema psihologică și socială principală este pentru personajele primelor două romane din ciclul Hallipa aceea de a masca cît mai bine fondul de elementare porniri : de a-l pune la adăpostul convențiilor. E o lume care încearcă să dea despre ea însăși o anumită impresie, să-și fixeze, ca pe o mască, o anumită imagine standard, să-și disimuleze propriul trecut : căci în casele fiecăruia din acești burghezi bogați, cu fumuri aristocratice, născuți de obicei în a doua generație, continuă uneori să trăiască, bine ascunși de ochii lumii, îmbătrîniți în uitare, ca niște mobile demodate dar care nu pot fi zvîrlite în stradă, cei dintîi din neam, pionerii îmbogățirii spectaculoase, cîte o Țață Gramatula, mama lui Doru Hallipa, nonagenară activă și respectată, deși invizibilă.

În *Fecioarele despletite*, nu asistăm doar la destrămarea mariajului Lenorei : acesta e pretextul (îndeajuns de naiv) pentru punerea în scenă a unui uriaș și minuțios efort de mascare a adevăratelor relații din sînul clanului. Nu are prea mare importanță greșeala din tinerețe a Lenorei, care stă la originea conflictului : ci neputința de a mai fi ținută secretă. În dezvăluire, rolul principal îl joacă bastarda Mika-Lé, așa cum o altă bastardă, Sia, va fi la originea majorității conflictelor din familie (și a amînării concertului) în *Concert din muzică de Bach*. Observația s-a mai făcut. Vreau să adaug doar faptul că, în încercarea familiei (clasei) de a-și crea o aparență nepătrunsă de onorabilitate, marginalizarea bastarzilor este absolut necesară : ei sînt simbolurile unui trecut urît și deopotrivă factori de dezordine etică, excepții de la regulă. Constituirea fațadei sociale a grupului coincide

Scanned with OKEN Scanner

cu întronarea regulii și cu marginalizarea excepțiilor. Atmosfera de șușoteli și misterioase neînțelegeri din timpul vizitei la moșie a Miniei caracterizează admirabil ipocrizia și dorința acestor inși de a părea altfel decît sînt în realitate. Mini e martorul inocent al căderii măștilor, prin concursul unor împrejurări neașteptate. Iar Lina și Nory îmbină o curiozitate absolut mahalagească, ce le transformă în colportoare perfecte, cu o mare grijă de a păzi de intruși secretele familiei. Nici Mini nu e de la început introdusă în ele. Ea află cu oarecare întîrziere (și cititorul odată cu ea) ceea ce se petrece : nu doar secretul Lenorei e bine păzit, dar și al Linei (care a conceput-o pe Sia cu vărul Lică). Aceste secrete bine păzite pretind o metodă de investigație specifică : și anume recurgerea la „reflectorul" unic, care, făcînd și în același timp nefăcînd parte din familie, are un acces limitat și treptat la ele. *Fecioarele despletite* este romanul inițierii Miniei în secretele „familiei".

În *Concert* întîlnim o Mini deja asimilată de „familie" și a cărei perspectivă nu mai are puritatea inocentă dinainte ; o Mini care *știe*. În această situație, folosirea ei ca reflector nu mai prezenta interes și risca să conducă la o anumită stereotipie. Dar renunțarea la reflectorul unic — atît de util în *Fecioarele,* cînd a fost vorba de a oferi o gradare a informației și de a sugera efortul pe care-l fac personajele de a păstra aparențele — o obliga pe autoare să găsească un alt procedeu la fel de eficient, prin care să sugereze tensiunea dintre ceea ce se petrece de fapt în „familie" și ceea ce „familia" dorește să fie cunoscut în afară. Există în *Concert* o anume dificultate de a se ține dreaptă cumpăna între impulsurile primare ale fiecărui personaj în parte și necesitatea de a fi respectat codul colectiv și implicit : între „familie" și restul lumii. Tensiunea e psihologică și deopotrivă socială. Indică în tot cazul existența unui conținut sufletesc puternic, chiar dacă rudimentar, așadar a unei individualități rebele care împiedică de pildă pe calculata Ada, pe seducătorul Lică sau pe tuberculosul Maxențiu să se plieze pînă la capăt, fără ezitare, normelor grupului lor social. Supraindividualitatea (codurile, regulile, aparențele) nu e încă destul de bine închegată

Scanned with OKEN Scanner

pentru a steriliza cu totul sufletul individual de impulsurile lui haotice. Chiar și protocolara Elena se îndrăgostește de muzicianul Marcian : în sufletul cel mai steril din toate, al Elenei, a rămas un germene fertil, ce se dovedește primejdios. În ce privește aspectul social, suprainvidualitatea se manifestă ca o sporire a dificultăților de acces la secretele interioare, ca o nesfîrșită paradă, menită să ascundă ce nu trebuie cunoscut, și ca un spirit de grup ce triumfă în momentele critice. Al doilea roman al ciclului relatează istoria unui concert mereu amînat de accidente neprevăzute : concertul trebuie să aibă loc nu numai din dorința Elenei Drăgănescu de a oferi „familiei" un exemplu de gust artistic rafinat, dar și pentru că el e simbolul acestei solide alianțe mondene care e „familia". La sfîrșitul romanului, strînși în jurul sicriului Siei, nefericita fată a Linei, membrii clanului se gîndesc deja la concertul de a doua zi. Nimic nu-l va mai împiedeca de data aceasta. Tributul convenienței a fost plătit cu vîrf și îndesat. Aparența va învinge încă o dată. Indivizii se vor arăta încă o dată (fie numai de ochii lumii) respectuoși de firma „familiei" care nu trebuie murdărită. În mașina care-i duce spre casă, după înmormîntare, pe Marcian și pe Elena, muzicianul, voind să potrivească pledul pe picioarele doamnei Drăgănescu, rămîne cu mîna pe genunchiul ei. Privind fix, „cu ochi de asasin, umerii lemnoși ai șoferului", care ar putea să se întoarcă spre ei în orice clipă, Marcian mîngîie genunchiul Elenei, care consimte. S-ar crede că, măcar acum, măștile vor cădea și sentimentul va izbîndi, că toate convențiile suprainvidividuale nu vor reuși să împiedice individualitatea să-și afirme drepturile. Dar, nu ! „Acum, viteza nu se mai precipita în Elena. Din adîncul ei voința urca fermă, sigură de ea însăși. În Marcian era un vid, un abis al voinței în care se azvîrlea cu îmboldirea puterilor toate. A doua zi, recules în noua armonie a vieții ce i se pregătea, avea să dirijeze ca un stăpînitor concertul din muzică de Bach."

Să recitim aceste fraze. Ele sînt rostite, cu voce ce nu lasă să se întrevadă dubii, de un narator exterior și omniscient, care-și permite atît o imersiune directă în sufletul și în voințele personajelor, cît și o anticipare asu-

Scanned with OKEN Scanner

pra desfășurării lucrurilor. Acest stil corespunde foarte bine fațadei, aparenței, conveniențelor din planul social : este el însuși o formă de a se manifesta a supraindividualității care coordonează și, la nevoie, reprimă individualitățile. Dar *Concertul* nu e scris în întregime în acest stil : pentru că, am văzut, măștile nu acoperă impecabil obrazele și regula jocului de clan e mereu asaltată din interior de pornirile haotice, de răzvrătirile, de dorințele neconforme cu codul, ale personajelor : era necesar, spre a păstra intactă tensiunea dintre o interioritate încă confuză și o exterioritate încă instabilă, să fie lăsată să se exprime și cea dintîi. Alternarea de perspective și voci, în plan narativ, e o formă de confruntare analogă aceleia dintre indivizi, în plan social. Așa cum, *grosso modo*, convențiilor de grup le corespunde analiza „auctorială", sumarizantă și precisă, ca un cod al manierelor obligatorii, și ca o pură exterioritate supraindividuală, autenticității primare, dorințelor și sentimentelor individuale, atît de vii încă, de animate, le corespund multiplicitatea de voci, alternarea de unghiuri și de reflectori, cu alte cuvinte o interioritate nepotolită și neliniștită. În lumea lui Lică (atît timp cît mai este Trubadurul, și înainte de a deveni senatorul Petrescu), a Adei (mai mult făinăreasă decît prințesă), a Elenei (gata a se îndrăgosti), a lui Maxențiu (egoist ca orice bolnav) și a celorlalți, această interioritate își pretinde dreptul de expresie.

Ce se va întîmpla, oare, cîțiva ani mai tîrziu, în *Drumul ascuns*, cînd „familia" va avea toate atributele unei caste, și cînd primplanul îl vor deține Coca-Aimée și doctorul Walter, iar acțiunea se va muta din casa încă umană a Elenei în sanatoriul acestuia din urmă, cu oglinzile lui înghețate cu pereții lui lăcuiți, cu manechinele în halate albe care se mișcă de colo-colo neauzite în aerul cloroformizat ?

În capitolul al treilea al *Drumului ascuns*, este descrisă instalarea Cocăi-Aimée, abia sosită din pensionul vienez, în palatul Barodin, unde va locui de aici înainte cu Lenora și cu noul soț al mamei ei, doctorul Walter. Walter, necăsătorit pînă la Lenora, moștenise sanatoriul și palatul de la miliardara Salema Efraim, recunoscătoare în felul acesta

Scanned with OKEN Scanner

față de tînărul ei amant. Lenora, prea comodă ca să schimbe ceva, primise ordinea existentă în casa Walter fără obiecție, dar, iată, Coca-Aimée are de la început un mic aer sfidător de stăpînă care ia în primire ce i se cuvine, inclusiv colecția de tablouri strînse cu patimă de tatăl vitreg, și vrea să adapteze totul unor scopuri mondene mai bine precizate :

„În seara aceea doctorul Walter primise o revărsare neobișnuită de grații naive și un asalt de capricii juvenile. Aimée dorise să vadă aspectul de seară al muzeului. Se făcuse pentru «efect» lumină în toate saloanele, perdelele lunecase pe inele, storurile deschisese pleoapele pe vitraliuri.

— Sublim, dar rece ! declarase Aimée cu un fior pe umerii goi subt voalul rochiei. Îmi dai voie să așez flori și plante ?

Walter o secundă rămăsese nedumerit că acea domnișoară elegantă îi cere o permisiune. Cum Aimée aștepta cam încordată un răspuns, îi mulțumise ca pentru o favoare.

În fața portretului uriaș al Salemei Efraim, care ocupa centrul unui perete, fusese un moment de tragi-comedie. Walter își pierduse cumpătul, ceea ce nu păruse însă a fi observat. Cu pași fluturați, Aimée se apropia, se depărta, contempla îndelung, pe cînd Walter avea un zbîrnîit în creier și în urechi.

— Admirabilă carnația ! Ce pictor ? zise fata fără sfială.

Walter îngăimase un nume.

— Mare colorist ! apoi, ca și cum rezolvase abia partea artistică a problemei, Aimée întîrziase, cu mîinile grațios împreunate într-o poză de contemplație : Donatoarea ! zisese, destul de cristalin ca să arate lipsa oricărei jene și totuși cu un văl ușor de pietate în voce.

Apoi, luptînd cu o portieră, trecuse cu inspecția alături, în realitate pentru a face socoteala calităților și defectelor apartamentului, în vederea recepțiilor viitoare. Luminatul era insuficient, însă cadrul, deși cam demodat, apărea somptuos.

«Seamănă cu Schönbrun !» gîndise cu îngîmfare.

Walter rămăsese pe loc nelimpezit, atîta de brusc trecutul întreg fusese scos la suprafață, confruntat cu prezentul și așezat la loc. Era mulțumit că un subiect anevoios a fost lămurit satisfăcător. Calificativul lui Aimée, «donatoarea», pusese totul la punct."

Ceea ce este izbitor în această scenă — în comportarea personajelor, în cuvintele lor, în relațiile dintre ele — este deplina artificialitate. A dispărut aproape cu totul acea inpulsivitate naturală care răbufnea, străpungînd aparențele, în egoismul de bolnav și în ura lui Maxențiu, în calculul Adei ori în nepăsarea lui Lică : a rămas eticheta. Între Coca-Aimée și Walter relațiile sînt de un maxim protocol. Inspecția fetei menajează susceptibilitățile rigidului Walter. A obținut încuviințarea făcîndu-i tatălui vitreg toate grațiile naive de care era în stare sau, mai exact, pe care le socotea nimerite în această împrejurare. I-a ascuns intenția ei adevărată care era aceea de a se asigura de valoarea apartamentului în eventualitatea unor recepții mondene. În fața tabloului Salemei, Coca-Aimée pozează mai întîi în pricepătoare de artă : e tributul de politețe plătit colecționarului. Deși speriat, Walter e în fond flatat de observațiile fetei, care găsește apoi acel minunat cuvînt salvator, care nu numai risipește stînjeneala lui Walter, dar pune „totul la punct". Cheia situației aceasta este : fiind un joc al aparențelor goale, nu e nevoie decît de o formulă convenabilă pentru a salva fața lucrurilor. E la mijloc un cod pe care Walter îl cunoaște la fel de bine ca și Coca-Aimée, deși fata îl întrece în promptitudinea cu care-l utilizează. Cuvîntul miraculos consacră o convenție între cei doi și asigură valabilitatea unei reguli de conduită. Walter nu avea nici păreri de rău, nici remușcări pentru felul în care, profitînd de patima enormei Salema, parvenise la situația de azi. Orice substrat moral pare exclus. Între tînărul intern de odinioară și bogata lui metresă se contractase un tîrg. Cum relația rămăsese decentă, Walter nu avusese nici o dificultate să fie acceptat de lumea bună a Bucureștiului postbelic. Din trecutul lui — peste care se trecuse cu buretele — nu-i rămăsese doctorului decît o blocare a sensibilității față de orice farmec feminin :

Scanned with OKEN Scanner

cu acest preţ (de care nu e cu totul conştient), Walter ajunge totuşi medicul *en vogue* pentru o întreagă clientelă feminină. Căsătoria cu Lenora nu schimbă cu mult lucrurile! Abia sosirea Cocăi-Aimée reprezintă pentru glacialul Walter o promisiune de schimbare, deşi felul decis, autoritar, în care fata îşi asumă răspunderea relaţiilor externe ale casei Walter nu înseamnă deloc o renunţare la convenţionalismul atît de îndrăgit de doctor, la protocol şi la mască. Aimée e un manechin perfect şi soluţiile ei nu contrazic vocaţia protocolară a doctorului. Convenţia e forma goală a supraindividualităţii. Viaţa sufletească se goleşte, la rîndul ei, de conţinut. Pe lîngă Aimée şi Walter, personajele centrale din *Concert* ne par, retrospectiv, aproape primitive. Aimée, cu chipul ei de porţelan şi ochi de topaze, e o păpuşă întoarsă de un resort mecanic. Snobismul lui Walter indică tot o adaptare la convenţie, adică la regula acceptată. *Drumul ascuns* aduce, deci, în centru personaje ce aparţin altui stadiu de evoluţie a clasei decît acela din *Fecioarele* şi din *Concert*.

E momentul să vedem mai îndeaproape aceste stadii. Nu întîmplător, din cronica Hallipa, lipseşte zugrăvirea directă a preistoriei familiei. Anii de început, ai ridicării Hallipilor şi Drăgăneştilor şi celorlalţi, sînt evocaţi fugitiv doar din perspectiva, ulterioară, a unei situaţii consolidate. Putem deci nota că romanele ciclului înfăţişează un moment culminant, cînd, după o epocă oarecum calmă, ce pare durabilă, se vestesc primele semne ale declinului. Şi, totuşi, o anume evoluţie există.

În *Fecioarele despletite*, în centru se află Lenora şi Doru Hallipa, şi menajul lor care se destramă. Este un nivel încă apropiat de origini. Doru e mai curînd un burghez de ţară decît un aristocrat, un om relativ simplu, ca şi Lenora, femeie vegetativă şi voluptuoasă. Complicaţiile apar în generaţia următoare şi sînt, chiar de la început, datorate bastardei Mika-Lé pusă pe stricat căsătoria surorii ei, Elena, cu prinţul Maxenţiu. În acest stadiu, nimic nu e deplin constituit şi nici nu are pretenţia să fie. Este o mare deosebire între casa Hallipa de la Prundeni şi casa Elenei sau, apoi, palatul Barodin. Relaţiile rămîn încă destul de familiare şi numai discreţia

Scanned with OKEN Scanner

ușor înghețatei Mini întîrzie dezlegarea misterului. Dar, seara, plecînd de la moșie cu trăsura, Lina și Nory se slobozesc la gură ca două mahalagioaice și dezvăluie prietenei lor toate dedesubturile. Lina, doctorița, cu bonomia ei țărănească, îngrijește pe Lenora, întinsă lenevă pe canapea, cu un chimono lăbărțat, într-un stil (și medical, și social) ce nu va mai fi imaginabil în sanatoriul Walter, unde Lenora își va petrece, în cu totul alte condiții, al doilea stadiu al bolii ei. E încă o lume ușor neglijentă, neconștientă de sine, necodificată total. Lenora împinge pe Doru în brațele Elizei, prietena ei, și întîlnirea de la o expoziție (este o predilecție a autoarei aceea pentru medii artistice) dintre Mini și proaspăta pereche se desfășoară în absența celui mai elementar protocol. Burghezul de țară, acum în haine de oraș, îi apare Miniei ca deloc preocupat de convenințe, vag încurcat de pardesiul purtat pe mînă. Eliza, care vorbește „într-o franțuzească aproximativă", poartă un taior „cam vechi și cam boțit", iar pe cap „o pălărie de fetru închis, cu forme indecise". E în amîndouă personajele o formă indecisă. Despărțirea de Mini se face „cu ceva pretexte peltice" iar la ieșirea pe ușă Doru și Eliza se ciocnesc ridicol. „Erau obosiți — comentează cu multă cruzime naratoarea din unghiul lui Mini — de un drum parcurs prin gloduri le simțirilor ascunse și, șovăielnici, aveau nevoie să-și lase simțurile în voie". Este o mare distanță de la aceste simțiri lăsate în voia lor, neglijente și blegi, la rigiditatea Cocăi-Aimée. Iată, — pentru a compara cu „distincția", agasantă, falsă, a felului cum Coca-Aimée s-a lăsat purtată de Walter (de fapt l-a purtat) prin „muzeu", în pasajul reprodus, — felul în care Doru și Eliza părăsesc expoziția, sub ochii consternați, dar ironici, ai Miniei : „În dreptul Ateneului, cei doi mergeau înaintea ei. Hallipa, cu pasul vînătorului ostenit de goană care duce la culcuș prada ; Eliza, agățată de brațul lui Doru, tîrînd pantofii strîmți, părea prin igrasie o rață de baltă, un vînat gîfîind, cald și bleg". Și Coca-Aimée a făcut o cucerire : va deveni, după moartea Lenorei, soția lui Walter. Dar între ei totul va decurge altfel și, fără să se spună mai multe cuvinte decît între Eliza și Doru, formele vor

Scanned with OKEN Scanner

rămîne intacte iar protocolul maxim : la căpătîiul Lenorei agonice, ei semnează în definitiv un pact.

În *Concert*, prin Maxenţiu, Ada şi Elena, sîntem cu un pas mai departe. Elena aparţine, ca şi Coca, dar mai mare cu cîţiva ani, celei de a treia generaţii a familiei. Bunicii şi străbunicii lor se găseau încă la piciorul urcuşului. Tatăl Lenorei era preceptor la Mizil, una din acele „simpatice suburbii mărunte“ şi „vestigii de moravuri“ pe care Mini, mai apoi, „le pipăia delicat cu mintea“, iar Efraim, soţul Salemei, mai purtase, atîrnată de gît, tablaua cu fructe exotice înainte de a-şi cîştiga dreptul la o dugheană în Pireu. Ca prin întredeschiderile unor jaluzele, romanciera ne lasă să bănuim vag acest stadiu incipient al familiei şi al clasei, de exemplu pe Ţaţa Gramatula care la bătrîneţe fabrică alcool din cereale, la fel de întrepridă ca în tinereţe ; sau Drăgan, bunicul lui Drăgănescu, „roşcovan, zdravăn şi mojicos“ sau pe Baba Smoala, al cărei nume păstrează întipărită sursa îmbogăţirii, impunătoare şi vulgară pioneră, sau, în fine, pe o soră mai mare a lui Drăgănescu, ştearsă, nesociabilă, uitată în penumbra casei părinteşti ca o mobilă ruşinos de veche. Ştim ceva mai mult despre a doua generaţie. Drăgănescu sau Doru Hallipa au trebuit, ei, să muncească spre a menţine şi spori averea dobîndită. Pînă şi voiajul de nuntă al lui Drăgănescu, la Varşovia, a fost legat de nişte afaceri urgente. Dar prin ambiţia Elenei, casa cerealistului din Bucureşti, „spre şosea“, devine cunoscută pentru recepţiile ei periodice. Întreg al doilea roman al ciclului se învîrteşte, cum ştim, pe ideea organizării faimosului concert. Mika-Lé e îndepărtată tactic din casa surorii ei unde o atmosferă mondenă, rece, se instaurează treptat. Elena „îşi făcea din existenţă o robie adevărată către o mulţime de îndatoriri, aşa cum le înţelegea ea“ : observaţia aparţine lui Nory cînd o duce prima oară pe Mini la Drăgăneşti (în *Fecioarele despletite*). Un fecior corect şi solemn îi ia în primire pe musafiri în primul vestibul şi-i predă, într-un al doilea vestibul, unei subrete cu şorţ plisat ca hîrtia : stăpîna casei coboară de la primul etaj „în toaletă“, la orice oră, cu „ceva *posé* în toată înfăţişarea, în glas“. Copilul Ghighi e crescut de o „nursă londoneză“ şi, în genere, tot pro-

Scanned with OKEN Scanner

gramul de viaţă e strict reglementat : „Nimic inopinat. O zi anume pe săptămînă pentru audiţii muzicale. O seară pentru dineuri obligatorii. Una pentru mesele în familie şi o altă zi pentru a răspunde obligaţiilor în afară". Elena însăşi declară vizitatorilor că „menajul ei era un adevărat minister. De la 7 dimineaţa la 11 seara avea de lucru : ordine, socoteli, inspecţii, verificări".

Aici apare deosebirea de Coca-Aimée şi care aparţine în fapt întîii generaţii scutită de nevoia de a munci. În palatul Barodin (revenim de unde am pornit : la scena instalării tinerei fete la Walteri) trebuie făcute unele modificări, crede Aimée, necesare acomodării lui cu viaţa mondenă şi recepţiile. Modelul pentru Aimée e sora ei mai mare, pe care însă o va întrece curînd. Elena e un factotum în casa ei, un Drăgănescu domestic. Aimée îşi consumă puţina energie (e, spre deosebire de harnica Elena, foarte anemică) exclusiv în scopul de a inventa o formulă bazată pe onorabilitate. Pentru Aimée există numai aparenţa : şi ea va încerca să ascundă ce nu-i convine. Pentru urîta provenienţă a averii lui Walter a găsit cuvîntul salvator. Pe Nory, şi pe Lina, prietenele de totdeauna ale mamei şi ale surorii ei, nu le mai priveşte cu ochi buni şi le înlătură treptat, fiindcă prezenţa lor îi reaminteşte de un trecut ce trebuie desfiinţat. („Pete de familie avea fiecare, dar erau mai bine ascunse...") Ca şi Elena, Aimée e o snoabă, pentru care averea în sine înseamnă prea puţin : simte nevoia de a face impresie. Între surori e şi o diferenţă de vîrstă socială nu doar una de temperament. Aimée încheie de fapt ciclul deschis de Ţaţa Gramatula şi de preceptorul mizilean : ea e produsul perfect al ultimului stadiu. Aproape întreg conţinutul *Drumului ascuns* îl formează balurile, dineurile, plimbările cu automobilul, operele de binefacere, micile farse mondene, viaţa la club. Erotica e, ca la Proust, uşor perversă. O prietenă, Coca Persu, încearcă să iniţieze discret pe Aimée în lesbianism. La Club, perechile se fac şi se desfac rapid, existînd chiar un ritual al destrăbălării ca un fel de criteriu de acceptare. Pudoarea Cocăi, virgină încă, se interpretează rău şi, ca să nu fie eliminată, fata face sacrificiul de rigoare. Nici o umbră de sentiment nu se amestecă aici. Totul e o pură convenţie.

Scanned with OKEN Scanner

Aspectul cu adevărat proustian al romanului constă în zugrăvirea acestei atmosfere snobe cu toate consecinţele ei : artificialitate, perversiune, boală... Nu lipseşte nici latura artistică, deşi ea este încă incipientă, dovadă de civilizaţie coaptă prematur. Coca este şi mai puţin preocupată de această faţă a lucrurilor decît Elena, o Madame Verdurin, în felul ei, aceasta, care atrage în salonul ei pe Marcian aşa cum eroina lui Proust atrăgea pe doctorul Cottard şi pe Swann.

Observaţia romancierei se fixează aşadar în *Drumul ascuns* pe aceste aspecte. În *Rădăcini,* prin Elena, se va urmări o întoarcere la origini. După moartea lui Drăgănescu şi despărţirea de Marcian, Elena pare a renunţa la visele ei artistice şi a voi să reînnoade legătura cu „le terroir". Se stabileşte deci la ţară şi are idei de modernizare a agriculturii. De aici i-au plecat strămoşii, aici se întoarce şi ea la capătul ciclului : cercul se închide. Paralel, prin Nory, căreia i se atribuie acum o soră vitregă şi o mamă, aflăm cîte ceva despre familia boierului Baldovin şi a urmaşilor săi. Faţă de *Drumul ascuns,* al cărui obiect îl forma mondenitatea pură, *Rădăcini* reprezintă o destul de ciudată încercare a romancierei de a sugera o cale de revitalizare pentru „familie". Soluţia fiind falsă, sociologic, romanul final al ciclului se va resimţi artistic de oarecare stîngăcie şi nu va fi la înălţimea celorlalte. Hibrid sub raport narativ, cu multe elemente de roman vechi şi cu inovaţii nesedimentate, el reflectă o nesedimentare în viziunea socială. Altfel spus, unei probleme (întoarcerea la rădăcini) neadevărate social, sau măcar premature, îi răspunde o tehnică narativă ezitantă şi eteroclită : între conţinut şi strategiile literare e totdeauna o legătură ; falsitatea unuia le dereglează pe celelalte. Lumea romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu este indiscernabilă de tehnica prin care ea e făcută să apară.

Această lungă paranteză odată închisă, să tragem cîteva concluzii. În *Drumul ascuns* (care ne interesează acum) obiectul romanului îl formează constituirea în castă a burgheziei naţionale, caracterul convenţional al relaţiilor, codificarea pe toate planurile. Coca-Aimée nu mai are, ea, nici un conţinut sufletesc. Toate raportu-

Scanned with OKEN Scanner

rile cu sine au încetat : au rămas doar acelea cu lumea din jur. Lenora din *Fecioarele* cunoștea încă frica de a revela bărbatului greșeala, remușcarea, deteriorarea sufletească, oricît de puțin aptă era, prin structură, de complicații morale. La Elena, în *Concert*, dragostea pentru Marcian reprezintă un factor de dezordine interioară : progresul sentimental, opresat de circumstanțe și de înclinarea Elenei spre a păstra intacte convenințele (la fel cu cealaltă Elena, din romanul lui Bolintineanu), este lent, ocolit, dar, psihologic, foarte consistent. Coca-Aimée are, ea, mult mai puține sentimente ; poate, doar, emoții superficiale. Nu iubește și nu e iubită. E privată de orice mare bucurie așa cum e privată de suferință. Plînsul ei, la moartea Lenorei, e un scîncet animalic. Sexualitatea însăși pare abolită. Manechin asexuat, Coca nu trăiește în plan sentimental, și cu atît mai puțin moral : existența ei toată se desfășoară în planul social, condiționată și jalonată de normele grupului. Cu Aimée pătrundem într-un univers riguros ordonat, rece, abstract și sanatorial. Accesul la ființa profundă s-a închis. Dealtfel, trebuie să observăm că una din puținele căi de acces la această ființă a rămas boala. Ca și Maxențiu, în *Concert*, Lenora misterios suferindă din *Fecioarele despletite*, are, pentru scurt timp, privilegiul reînnodării legăturii cu sensibilitatea ei profundă și autentică. Maxențiu descoperă în tuberculoză prilejul unui răsfăț al acestei sensibilități pe care nu-l cunoscuse înainte. Nu e vorba doar de egoismul bolnavului : ci și de o izolare prin boală, de lume, de reînnodarea unui dialog cu sine, de o revelare a propriei interiorități. Pe măsură ce înaintăm în cronica familiei, această interioritate tinde să dispară. Doar bolnavii o mai păstrează. Ei sînt excepțiile care confirmă regula. În *Rădăcini*, se va adăuga galeriei maladivilor un personaj memorabil : Aneta Pascu. Mitomania ei blîndă și sfîșietoare face din nefericita fată o stranie planetă bogată și divers populată de fantasme. Scena faimoasă din tramvai nu e decît „obiectivarea" acestui univers lăuntric imens, incert, lunecos, pe care biata fată îl simte brusc mai puternic decît pe cel exterior. Ea împarte călătorilor florile ei de la imaginara ei logodnă, cu o grație inocentă și aiurită de Ofelie. În *Drumul ascuns* însă boala

Scanned with OKEN Scanner

Lenorei are un caracter mai puțin poetic. Și e de notat un lucru : bolnava apare ca un corp cu desăvîrșire străin în higienica lume din jur. Sanatoriul lui Walter nu e în fond un adăpost pentru bolnavi adevărați : ci pentru bolnavi închipuiți, snobi ai bolii, inși care în loc să arunce banii pe cai de curse îi aruncă pe medicamente. Boala reală e o pată întunecată pe albul lăcuit al faianțelor. Și trebuie să dispară. Lenora va fi extirpată, ca o tumoră, din acest univers steril și impecabil. Din cauza acestei perspective, Lenora n-are măcar privilegiul lui Maxențiu ori al Anetei : de a se complace în suferință ca într-o protectoare gogoașă. Nici o clipă autoarea nu ne dezvăluie boala din unghiul bolnavei. În acest punct al evoluției, a devenit limpede că orice interioritate a încetat și că domnia aparențelor este desăvîrșită.

Reflexul acestei goale exteriorități și al acestui convenționalism extern îl constituie, în plan narativ, revenirea analizei clasice omnisciente. Atît reflectorul unic din *Fecioarele*, cît și multiplicitatea de voci din *Concert*, indicau existența unui conținut sufletesc pe care „formele" îl constrîng, dar nu-l anihilează complet. Individualitatea era acolo destul de puternică și-și pretindea drepturile. Controlul, eficient, dar sumar, de către naratorul omniscient al perspectivelor în *Concert* nu poate asurzi vocile interiorității, deși le ordonează sau le sistematizează. Am văzut că acolo conflictul dintre individualitate, interioritate, suflet, pe de-o parte, și supraindividualitate, normă socială, convenție, pe de alta, se traducea prin conflictul dintre naratorul exterior, omniscient și vocile libere ale personajelor în acțiune. Lumea lui Lică, a Adei și chiar a Elenei Drăgănescu, în care convenția de clasă nu acoperă încă destul de bine pornirile sufletești elementare, în care protocolul abia dacă maschează, cu eleganța lui superficială, grosolănia, instinctele urîte, calculele josnice ale personajelor — această lume nu putea fi mai adecvat zugrăvită psihologic decît prin alternarea *analizei* cu *monologul interior*, a comentariului de narator din afară cu exprimarea directă a conștiinței. Dar, atunci cînd orice interioritate dispare, ca în cazul Cocăi-Aimée, sau cînd ea rămîne un strat al conștiinței superficial și exiguu, ca în cazul lui

Scanned with OKEN Scanner

Walter (cînd Aimée găsește cuvîntul miraculos, *donatoarea*, „prin stepa sufletească" a doctorului „circulase o înviorare" : „Invazia senzației în armătura ideilor era ca o ciocnire, ca un circuit. Aimée reușise, prin neprevăzutul acelei scene, să-i dea o comoție din cele mari. Treptat își reluase liniștea, mulțumit că o recîștigă, mulțumit că o pierduse. Repeta cuvîntul *donatoarea* în minte, cu emfază") — atunci vocile înseși ale interiorității amuțesc. Intuiția Hortensiei Papadat-Bengescu este extraordinară. La *Drumul ascuns*, înecarea acelui suflet interior, viu, animat, confuz, în apa rece ca gheața a convenției de castă, atrage dispariția reflectorilor și a multiplicității de voci. Cine vorbește în scena cu tabloul Salemei ? Hotărît, un narator omniscient. El adoptă o distanță apreciabilă, care-i permite să vadă limpede, în linii mari, personajele și comportările lor, pe care mai curînd le rezumă decît le desfășoară.

Să recitim încă o dată pasajul din *Drumul ascuns* : scena ca atare nu e atît reprezentată, cît relatată de narator. În întreg romanul, dealtfel, formele relatării *(telling)* au prioritate asupra formelor reprezentării *(showing)*. Analiza constă în disecarea cu un bisturiu eficient în explicitarea stărilor de conștiință : iar aceste stări țin, cum am văzut, în *Drumul ascuns*, mai mult de stratul exterior prin care eul se raportează la lumea imediată (convenții și convenienețe, etichetă, aparență) decît de subiectivitatea profundă a eului care ar dori să se relieve pe sine. La acest nivel, „acțiunea" e modică. Cele cîteva minute petrecute de Ada și Lică la Maxențiu sînt mai bogate în evenimente sufletești decît toată existența Cocăi și a lui Walter în *Drumul ascuns*. O „acțiune" minimă : o adaptare a organismului social la mediul social. Analiza constă în a distribui niște accente, în a explicita sensul unor reacții. Durata ei este nedeterminată. Să notăm un lucru frapant : timpul verbal cel mai des folosit, alături de *imperfect*, care e chiar timpul nedeterminării, este în acest roman *mai mult ca perfectul*, care înlocuiește peste tot *perfectul simplu*. Ultimul e timpul curent al acțiunii. *Mai mult ca perfectul* în schimb raportează „acțiunea" la un trecut nedefinit și e un fel de vestibul gramatical al intrigii.

Scanned with OKEN Scanner

Coca, în fața tabloului Salemei, *întrebase* de numele pictorului, Walter *îngăimase* un răspuns etc. Așteptăm declanșarea intrigii. Dar ea nu se produce niciodată. Plînsul Cocăi, pe ultima pagină a romanului, într-un scurt moment de detresă, este pus tot la *mai mult ca perfect* : „Sughițase un scîncet mic de plîns". Nici un eveniment nu mai survine însă : *mai mult ca perfectul* este expresia gramaticală a suspendării intrigii. Ca roman psihologic, *Drumul ascuns* este un roman al amînării acțiunii prin discurs : nu ceea ce se petrece contează, ci comentariul analitic al faptului. În fond, nici nu se petrece mare lucru. În *Concert*, unde interioritatea sufletească exista, perfectul simplu al acțiunii era la locul său. Renunțarea la acest timp se face în *Drumul ascuns* odată cu reapariția analizei din unghiul naratorului exterior. Mai mult ca perfectul se referă la un trecut consumat și care nu mai poate fi schimbat decît prin schimbarea perspectivei ; nici o împrejurare nouă nu mai apare ; se înmulțesc doar conjecturile. Înaintarea însăși a romanului nu mai are loc prin întîmplări, ci prin semnificațiile lor posibile : prin analize, nu prin epică. Legăturile cauzale, între evenimente, sînt înlocuite de legăturile de semnificare pe care le atribuie evenimentelor discursul. *Analiza* psihologică (în sensul strict în care folosesc aici termenul) nu constă în desfășurarea dramatizată a unor fapte de conștiință, ci în căutarea mijlocului de a le face semnificative, de a le smulge un înțeles. Orice acțiune *reală* pare pusă în paranteză : iar acest timp din paranteză este timpul pierdut al Hortensiei Papadat-Bengescu. Ca timp real, este definitiv irecuperabil : ca timp romanesc poate fi resuscitat prin analiză. Aici e de aflat singurul element de proustianism esențial în *cronica* familiei Hallipa : în care nu timpul personajelor curge, ci al naratorului ; în care nu evenimentele au un trup, ci sufletul : dar acest *trup sufletesc* nu există decît prin ochiul care-l scrutează și pe durata cît e scrutat, dispărînd ca un fum cînd pleoapa grea a naratorului cade peste ochi. Nimic nu e comparabil, în importanță, în romanul românesc al epocii, cu această instaurare a subiectivității ionice, în pofida reveni-

Scanned with OKEN Scanner

rii atîtor procedee vechi, de la Hortensia Papadat-Bengescu, care face din narator un personaj în carne și oase și-l umple de cea mai umană viață, de cele mai obișnuite puteri și slăbiciuni (sau, cel puțin, știe să-i conserve relativitatea perspectivei chiar și cînd îl lasă să alunece dincolo de bariera nevăzută ce desparte lumea creatorului de lumea creaturilor sale), decît domnia obiectivității dorice de la L. Rebreanu, unde naratorul atotputernic reușește marea performanță de a nu le îngădui personajelor să iasă vreodată din cercul strîmt în care le-a fost hărăzit să trăiască, dar în care lui însuși, asemeni lui Hyperion din poezia eminesciană, îi este interzis să pună piciorul.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

FALS TRATAT PENTRU UZUL ROMANCIERILOR

„Peste cîteva zile am întîlnit-o în faţa chioşcului de ziare de la Independenţa. Ceruse o revistă de mode şi tocmai o plătea, cînd a dat cu ochii de mine şi a înţeles că o aşteptam, oprit mai sus, la cîţiva paşi. A avut o clipă de plăcere, nu de bucurie. Şi-a muşcat, cu o satisfacţie vulgară, buza de jos, ca şi cînd ar fi spus, cîştigînd prinsoarea : «A, domnule, în sfîrşit !» Altfel întrevederea a fost frumoasă, cu lunecuşuri de ironie voit banală şi superficială, ca să pară tandră şi indiferentă : «Speram că ai să te faci mai urîtă, departe de mine.» «A... da... am avut eu azi-dimineaţă o presimţire bună». «Ţi-ai oxigenat părul ? Sau nu, e din pricina soarelui». «După cît ştiu, nu. Se vede că e tot soarele». «A reapărut şi el numai din cauza dumitale». «Ce vrei, cînd întîlnim încăpăţînaţi care vor să reziste, căutăm şi noi complici.» Dar, spre mirarea mea, tot ea vrea să ştie : «Ai mai sedus pe cineva ?», şi îi tremura vocea de parcă era o actriţă la întîiul pas pe scenă... «Vreau să iau o trăsură». Era ora 12 şi jumătate poate. Mătuşa ei sta pe strada Olari. Am pornit-o alături pe jos ; în dreptul Universităţii, la staţia de trăsuri, am fost bucuros că nu mai era nici una. Mi-a spus că are de gînd să se înscrie din nou pentru licenţă la Universitate, că a fost plecată la Vaslui, la bunica ei, trei săptămîni. Prin faţa Ministerului de Domenii, am avut oarecare teamă, căci venea agale o trăsură goală, pe care ea n-a observat-o însă. «Asta-i rochia albastră ? dar parcă era mai puţin vie ?»

«Vai, mi-ai uitat rochiile ?» Și sufletele noastre pluteau deasupra cuvintelor, în ezitări, fîlfîiri, fixări, și iar mici zboruri, ca un roi de fluturi deasupra unei plante, care ar fi încet transportată pe drum. La Rosetti, despărțirea era inevitabilă. Era stație mare de trăsuri și automobile. S-a oprit pe trotuar... și în mine totul s-a oprit... dar a lăsat, fără s-o vadă, o trăsură, a strigat prea încet alta și pe urmă a întors capul să-mi spuie ceva. Am ajuns, poate pe la două, în fața casei mătușii ei... dar parcă n-ar fi observat că a ajuns, am trecut înainte, apoi, de vreme ce se crease un precedent, după vreo sută două de pași ne-am întors, și pe urmă iar, pînă la ceasul trei și ceva. Poate că nici unul, pentru nimic în lume, nu ar fi cerut însă celuilalt să mai rămîie. Eram așa de grăbiți și ne vedem în treacăt numai.

— Ah, de tine nu se îndură cineva să se despartă, și era profund adevărat, dar o spuneam cu un surîs, ca să pară abia ceva mai mult decît o glumă indiferentă... sărut mîinile.

— Vai ! o să mă ocărască mătușă-mea. Dar puțin îmi pasă. Își trecea limba peste buzele arse parcă, și surîdea cu ochii albaștri, plini de suflet ca de rouă.

Mă întorceam, în după-amiaza inundată de căldură uscată, chinuit de foame, adîncindu-mă ca în cauciuc în asfaltul încins, privind caii obosiți ai trăsurilor, storurile trase pentru siestă la mai toate casele, dar era în mine o tristețe ușoară și plăcută. Simțeam că femeia aceasta era a mea în exemplar unic, așa ca eul meu, ca mama mea, că ne întîlnisem de la începutul lumii, peste toate devenirile, amîndoi, și aveam să pierim la fel amîndoi.

Eram ca într-o zi imensă și întîmplările acestea mici, amănunțite pînă în fracții de impresie, erau printre cele mai importante în viața mea. Astăzi, cînd le scriu pe hîrtie, îmi dau seama, iar și iar, că tot ce povestesc nu are importanță decît pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite. Pentru mine însă, care trăiesc decît o singură dată în desfășurarea lumii, ele au însemnat mai mult decît războaiele pentru cucerirea Chinei, decît șirurile de dinastii egiptene, decît ciocnirile de aștri în necuprins, căci singura existență reală e aceea a

Scanned with OKEN Scanner

conștiinței. Și, în organizarea și ierarhia conștiinței mele, femeia mea era mai vie și mai reală decît stelele distrugător de uriașe, al căror nume nu-l știu."

Iată două pagini din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, romanul din 1930 al lui Camil Petrescu, și anume din al patrulea capitol al primei părți, intitulat *Asta-i rochia albastră*. Cititorul atent își va fi dat seama că titlul capitolului reproduce, nu fără intenție, una din întrebările (voit anodine, ca întreaga discuție) puse de bărbat femeii pe care a întîlnit-o întîmplător pe stradă, într-o după-amiază de vară bucureșteană de pe la începutul acestui secol; după cum, va fi recunoscut în cei doi, pe Ștefan Gheorghidiu și pe soția lui, Ela. Toată lumea a citit romanul. Dacă reamintesc unele lucruri, este pentru a face din nou vie atmosfera episodului. Ștefan și Ela se întîlnesc ca doi străini, deși sînt căsătoriți. Căsătorie din dragoste, pe cînd erau amîndoi studenți și săraci, schimbată la față de o moștenire neașteptată. Dar viața cea nouă, într-un mediu de oameni destul de bogați ca să nu aibă altă grijă decît alegerea distracțiilor, a adus cu sine neînțelegere, încordare, certuri. S-au despărțit, în urma unor scene în care cochetăria femeii și gelozia bărbatului au părut a deveni incompatibile. Întîlnirea și plimbarea descrise în paginile de mai sus au loc în aceste condiții. Și, s-ar zice, ele revelă lui Ștefan Gheorghidiu (care ne spune aceste lucruri) faptul, oarecum surprinzător chiar și pentru el însuși, că a continuat să-și iubească în tot acest răstimp soția și că sufletul lui nu va fi niciodată capabil să se deschidă pentru o altă femeie Tînărul are, altfel zicînd, conștiința uneia din acele iubiri-pasiune care unesc pe vecie două ființe și pe care doar moartea le poate desuni. Despre sensul eroticii la Camil Petrescu va fi vorba ceva mai încolo. Deocamdată, vreau să atrag atenția asupra următoarei împrejurări: romancierul nu marchează limpede și *de la început* importanța întîlnirii dintre cei doi; pare, din contra, a dori mai întîi s-o ascundă, abătînd atenția cititorului de la semnificația ei. Să mai precizez că nu toți romancierii ar fi procedat la fel? Aș fi înclinat să afirm că, cel puțin la aceia de care

Scanned with OKEN Scanner

m-am ocupat în primul volum al eseului meu, procedeul obișnuit, în asemenea situații, este unul contrar. În *Pădurea spînzuraților*, de exemplu, cînd o împrejurare se află într-un oarecare raport cu trăirile personajelor, Liviu Rebreanu are totdeauna grijă să sublinieze acest lucru și să-l „anunțe" prin toate mijloacele. El încarcă de semnificație cadrul vieții afective a personajelor. Camil Petrescu alege o cale deosebită. Locul, momentul, anturajul, cuvintele ce se rostesc, sînt destul de obișnuite și nu prevestesc nimic. O după-amiază de vară, ca oricare alta din această lume, pune întîmplător față-n față pe Gheorghidiu cu femeia iubită. Dincolo de stînjeneala reciprocă și de dorința fiecăruia de a nu îngădui celuilalt să-i citească în inimă, amîndouă perfect explicabile în circumstanțele date, observăm că tensiunea se menține coborîtă și egală pe aproape toată durata întîlnirii. Gesturile, schimbul de fraze nu sînt în nici un fel „însemnate", cu alte cuvinte ierarhizate în vederea sugerării importanței unora în detrimentul altora. O tristețe „ușoară și plăcută" stăpînește pe narator, cînd, rămas singur, străbate în sens invers străzile, cu trăsurile și caii ce picotesc în canicula estivală, cu storurile de la ferestre lăsate ca niște pleoape grele peste siesta oamenilor. Și, deodată, din aceste întîmplări și simțăminte mijlocii, ațipite sau mascate, țîșnește revelația : „simțeam că femeia aceasta era a mea, în exemplar unic, așa ca eul meu, ca mama mea, că ne întîlnisem de la începutul lumii". Nici un eveniment nu pare a o provoca : plimbarea rămîne un simplu prilej. Nu același lucru l-am putea spune despre spînzurarea cehului Svoboda, la începutul romanului lui Rebreanu, sau despre numirea lui Bologa în Curtea Marțială, la sfîrșitul lui : acolo semnificația evenimentelor este evidentă. În romanul lui Camil Petrescu, evenimentele par scuturate de semnificație și, astfel, egalizate. O anumită estetică a romanului camilpetrescian poate fi schițată de pe acum, și ea ar avea în vedere, la acest nivel primar al analizei, două principii consecutive : renunțarea la ierarhia de semnificație a evenimentelor exterioare sau, în orice caz, reducerea ei drastică ; cultivarea, în consecință, a evenimentului comun, banal, cotidian. Le vom examina

Scanned with OKEN Scanner

pe amîndouă, în ordine răsturnată însă, pentru uşurinţa demonstraţiei.

Să revenim la comparaţia dintre romanul lui Liviu Rebreanu şi acela al lui Camil Petrescu. Întors la popotă, după ce asistase la execuţia cehului, Bologa nimereşte peste o discuţie aprinsă între ofiţeri. Tema ei este una cu care umanismul european se confruntă de secole şi căreia Camus i-a consacrat un celebru eseu : legitimitatea pedepsei capitale. Gross, unul din participanţii la discuţie, afirmă categoric : „Nimic nu e mai presus de om !" Astfel de mari probleme şi fraze creează atmosfera specifică a romanului lui Rebreanu, iar tradiţia lor urcă departe în ideologia literară (şi nu numai) a secolului al XIX-lea. Pentru cititorul care l-a însoţit pe Bologa în faţa spînzurătorii şi i-a descoperit, apoi, îndoiala strecurată în suflet, discuţia dintre ofiţeri e aproape premonitorie : destinul eroului se află întreg în ea. O discuţie la popotă ne întîmpină şi în primele pagini ale romanului lui Camil Petrescu. Subiectul ei este oferit de un eveniment colportat de toate ziarele : un bărbat care şi-a ucis soţia infidelă a fost achitat de tribunal. Există o singură asemănare între cele două scene : ambele anticipează destinul eroului. Gheorghidiu este el însuşi un bărbat care se crede înşelat şi plănuieşte o răzbunare. Ca motiv compoziţional, Camil Petrescu recurge, deci, ca şi Rebreanu, la unul anticipator. Însă deosebirile se observă şi ele imediat. Subiectul conversaţiei este, în *Ultima noapte,* un fapt divers. Evenimentul colportat şi-a diminuat considerabil statutul, a devenit mai „burghez". Pe de altă parte, a scăzut nivelul conversaţiei înseşi. Nu se mai rostesc fraze mari, ca aceea a lui Gross, ci fraze vag penibile, care par aproape o parodie a adevărurilor universale atît de scumpe vorbitorilor din romanul vechi („Domnule, nevasta trebuie să fie nevastă şi casa, casă", hotărăşte căpitanul Dimiu). Să notăm şi că nu numai ideile sînt meschine, dar uneori şi simţămintele personajelor. Bologa ascultă doar cu o ureche tiradele ofiţerilor, zguduit fiind de spînzurarea cehului care-i răsturnase brusc întreaga scară de valori. Simţămîntul lui e măreţ, ca şi limbajul. Gheorghidiu, în schimb, la fel de neatent o vreme la discuţie, e pre-

Scanned with OKEN Scanner

ocupat să smulgă de la comandantul său o permisie și e refuzat jignitor : „am surîs ca un cîine lovit". Gelozia care-l roade îl pune într-o lumină nefavorabilă. Cele două scene de la popotă nu sînt despărțite de o istorie (se petrec în aceeași epocă), ci de o estetică.

Această estetică este foarte clară naratorului însuși din romanul lui Camil Petrescu. Părăsind, întovărășit de un prieten, popota, Gheorghidiu aruncă vorbe disprețuitoare la adresa conversației dintre ofițeri : „Platitudini, poncife din cărți și formule curente..." Caracterizarea nu trebuie interpretată doar ca o critică a pretențiilor de intelectualitate ale ofițerilor, dar și ca o constatare iritată a unui mod *neautentic* de a vorbi. Neautentic, adică inspirat din cărți sau utilizînd formule prefabricate. Cîteva reflecții similare făcute înainte de Gheorghidiu sînt și mai lămuritoare. Ascultînd sporovăiala ofițerilor, el se gîndește că „nu numai în saloane, în tren, la restaurant, se discută așa", ci și în literatură și teatru. Și adaugă : „Cum teatrul, mai cu seamă prin dialogul lui, care trebuia să dea «iluzia vieții» (presărat doar cu vorbe de spirit ici-colo), se obligase să dea deci imaginea exactă a publicului și a convorbirilor lui, publicul, la rîndul său, împrumuta din scenă fraze și formule gata și astfel, în baza unui principiu pe care, prin analogie, l-aș putea numi al mentalităților comunicante, se stabilise o adevărată nivelare între autori și spectatori". Publicul vorbește ca la teatru sau ca în romane : ceea ce înseamnă că la teatru sau în romane se vorbește altfel decît în viață. Romanul lui Rebreanu specula tocmai această diferență : înălța viața pe o scenă de teatru, pe care eroii discutau, firește, numai lucruri importante. S-ar putea scrie foarte bine o istorie a romanului modern, paralelă cu aceea a democratizării cîmpului de investigație socială și psihologică, pe care o sugerează Auerbach în capitolul despre naturaliști din *Mimesis*, și anume istoria preocupărilor oamenilor, în funcție de momentul în care ele răzbat în conversațiile dintre personaje. S-ar constata astfel că există o „stare a patra" a subiectelor de conversație, care cîștigă drept de cetate în roman abia în secolul al XX-lea. Camil Petrescu este probabil cel dintîi la noi care a

Scanned with OKEN Scanner

simţit nevoia să coboare, în romanele sale, viaţa de pe scenă în stradă : atît în sensul introducerii în limbajul eroilor a banalităţilor cotidiene, cît şi în acela al renunţării la emfaza care marca totdeauna, în romanul doric, vorbirea şi gesturile personajelor. El de-teatralizează romanul. La origine, conceptul de autenticitate folosit de Camil Petrescu trebuie interpretat şi în acest fel. Ne explicăm acum de ce scena de la popotă ne face acea impresie de banalitate, de „înjosire", în marginea caricaturalului. Impresia e deliberată de autor, care încearcă să schimbe statutul evenimentului exterior şi al limbajului eroilor de roman. Răpindu-li-se aura, impusă în cea mai mare măsură de tradiţia romanului, o mulţime de evenimente, între care războiul, devin foarte obişnuite.

Părerea despre război (şi despre romanul de război) a lui Camil Petrescu nu e, din acest punct de vedere, inutil a o reaminti pe scurt. Într-un articol intitulat *Mare emoţie în lumea prozatorilor de război* şi reluat în *Teze şi antiteze*, recenzînd o carte a unui istoric canadian, care afirmase, pe bază de documente, că luptele la baionetă şi munţii de cadavre n-au existat decît în imaginaţia romancierilor, Camil Petrescu se felicita de a fi ajuns prin experienţă proprie de combatant la concluzii similare. Mai mult : de a le fi dat formă romanescă în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*. Dacă istoria e interesată de marile bătălii, care antrenează mari armate, romanul reflectă mai curînd aspectele neglijate şi neglijabile ale războiului : frigul, durerile de stomac, întîmplările comice şi absurde. Locaşul individual al unui soldat ori un picior amputat contează mai mult pentru un romancier, sînt adică mai autentice, decît planul complet al bătăliei. Originea stendhaliană a ideii e evidentă. Dacă la Rebreanu, Cezar Petrescu sau Sadoveanu, era încă vizibil Războiul, în *Ultima noapte* figura lui mitică se efasează şi se divide în detalii fără anvergură, în încăierări neînsemnate, cadavre anonime şi gesturi fără înţeles. De pe scena Istoriei, războiul se mută pe aceea a conştiinţei individului. Camil Petrescu nu polemizează aici doar cu romanul de război, ci cu romanul tradiţional în întregul lui ; cu

Scanned with OKEN Scanner

perspectiva naratorului de acolo asupra războiului și asupra lumii. Și el preferă, evident, acelui narator omniscient, care se comportă ca generalul Kutuzov în *Război și pace*, hotărînd soarta întregii bătălii pe o hartă, un narator care să-i semene lui Fabrice del Dongo la Watterloo, în *Mănăstirea din Parma*, pierdut printre picioarele cailor și fustele vivandierelor, biet soldat anonim înghițit de forfota unei lupte despre care știe prea puțin.

Această impresie de, cum spuneam, „înjosire" pe care ne-o lasă întîmplările și conversațiile se datorează opticii în care sînt privite. Am amintit deja faptul că ceea ce se schimbă, în definitiv, este concepția despre importanța evenimentului romanesc : în locul ierarhiei bazată pe semnificație, din romanul doric, asistăm în acela ionic al lui Camil Petrescu, la încercarea de a situa toate evenimentele exterioare pe același plan. Singurele care contează sînt evenimentele din conștiință. Încercarea va culmina în romanele lui Anton Holban : unde evenimentul exterior nu mai joacă aproape nici un rol. În romanul doric relația dintre unele și altele este de *cauzalitate explicită*. Analizînd în primul volum al acestui eseu, *Pădurea spînzuraților*, constatam următoarele particularități ale romanului psihologic de tip doric : evenimentele exterioare sînt, toate, cruciale și determină traume ale conștiinței ; impactul îl constituie totdeauna o revelație, care atrage modificarea felului de a fi al eroului sau a concepției lui despre lume ; în sfîrșit, biografia însăși a acestui erou constă dintr-o suită de indicații pentru criza lui sufletească, romanul semănînd cu o simptomatologie sui-generis, în care nu e loc pentru întîmplător sau nesemnificativ. Convenția dorică e guvernată de ideea de semnificativ și ierarhia evenimentelor epice este totdeauna în funcție de capacitatea lor de a determina reacții profunde de conștiință (dacă ne referim la romanul psihologic) sau de a motiva complet înaintarea acțiunii (în orice fel de roman). Nimic secundar sau derizoriu n-are ce căuta, în principiu, în trama epică a unui astfel de roman, greșit considerat de obicei ca o reflectare fidelă și integrală a vieții : el seamănă mai degrabă cu o epură, în care sînt reținute

Scanned with OKEN Scanner

doar acele elemente care pot anticipa sau justifica o acțiune, sau motiva o reacțiune (psihologică). Obiectul romanului doric este, într-un fel, esența realului, nu existența vie și concretă. Vorbind de autenticitate, Camil Petrescu a avut în vedere nu numai de-teatralizarea romanului, scoborîrea personajelor în stradă, dar și combaterea acestui abuz de semnificație. Să ne reamintim episodul din *Ultima noapte* de la care am pornit. Trei sferturi din gesturile și replicile protagoniștilor sînt fără încărcătură semnificativă. În ochii cititorului de romane clasice, nu se poate ceva mai plictisitor decît această plimbare a celor doi, cu ezitările lor de a se despărți sau de a se angaja decisiv, printre trăsuri și automobile și clădiri indiferente, care puteau fi altele, și care nu joacă nici un rol în drama lor. Vechiul cadru romanesc este de-funcționalizat de Camil Petrescu, iar limbajul pare a le fi fost dat eroilor ca să nu spună decît lucruri neesențiale. Huxley a scris rînduri pline de sarcasm despre obiceiul majorității romancierilor de a elimina din roman situații care, în viață, survin în orice clipă, cum ar fi durerea de burtă a unui îndrăgostit tocmai cînd e pe punctul să rostească o cerere în căsătorie. La noi, Camil Petrescu este cel dintîi care înțelege rostul unor astfel de situații. Dacă ele par uneori umoristice, este pentru că sînt resimțite, de un gust educat în spiritul doricului, ca nenecesare, ca marginale. Încercarea de a introduce în roman, nu doar eveniment comun, dar pe acela„ fără semnificație", aleatoriu, care întrerupe din loc în loc circuitul cauzelor și efectelor, are în cele din urmă o consecință considerabilă : imposibilitatea motivației globale a acțiunii și psihologiei.

Naratorul din *Ultima noapte* mărturisește : „De altminteri, toată suferința asta monstruoasă îmi venea din nimic. Mici incidente care se hipertrofiau, luau proporții de catastrofe. Bineînțeles că marile «scene» clasice ieșeau din cîmpul sensibilității mele, ca marginile unui desen privit cu o lupă prea măritoare..." Comparația cu lupa, Camil Petrescu o putea citi în cîteva din cele mai celebre comentarii la romanul lui Proust. Notele definitorii ale ionicului sînt reunite aici cu lim-

Scanned with OKEN Scanner

pezime. Suferința eroului își are propria motivație lăuntrică sau, mai exact, în țesătura inextricabilă a vieții eroului nu putem distinge întîmplările care joacă un rol determinant de acelea care nu joacă nici un rol. În romanul doric, tocmai decuparea în «mari scene clasice» era aceea care contribuia la această distincție : dar, acolo, punctul de perspectivă era suficient de îndepărtat pentru ca liniile mari ale desenului să fie văzute bine, ca din avion un cîmp divizat de ogoare. Lui Fred Vasilescu, aviatorul din *Patul lui Procust*, i se atribuie această remarcă : „La fel te cîștigă prin pătrunderea lui nu autorul care prezintă în carte cazuri și caractere groase, cam unanim cunoscute, ci anumite nuanțe considerate aproape secrete, care sînt însă cu atît mai revelatoare, căci garantează ele singure și pentru adevărurile generale de suprafață". Motivațiile, s-ar zice, devin mai discrete. În fond își schimbă natura. Putem proceda printr-o analogie. În romanul doric, cauzalitatea explicită funcționa, ca și în fizica tradițională, la nivelul marilor structuri, al acelor „cazuri și caractere groase", cum le numește personajul din *Patul lui Procust*. Decupajul faptelor permitea jocului de cauze și efecte să fie vizibil cu ochiul liber. Democratizarea evenimentelor, în romanul ionic, face cu neputință vechiul determinism. Îl înlocuiește de fapt cu acela de tip statistic și probabilistic din mecanica cuantică. Între „cauze" și „efecte" distanța crește, mediată și distorsionată de factori incalculabili, de acea masă de evenimente de semnificație zero care le înglobează pe celelalte și tinde să le egalizeze. Multe „goluri" din *Patul lui Procust*, care dau naștere celor două enigme, a lui Ladima și a lui Fred, sînt o consecință imediată a acestei perspective care, în plus, nu mai permite vizionarea întregului tablou, ci numai a părților lui luate separat. La originea schimbării trebuie să așezăm imanența naratorului. Naratorul transcendent vedea lucrurile în mare, adică tot desenul : și totdeauna întregul este acela care explică părțile. Naratorul ionic a pierdut această facultate. Privind dinăuntru, el surprinde detaliile, însă desenul îi scapă. Un personaj al lui Thornton Wilder din *Ziua a opta* compară viața oamenilor, așa cum le apare lor înșiși, adică incomprehensibilă și uneori

Scanned with OKEN Scanner

absurdă, cu firele și cu nodurile de pe dosul unei scoarțe cu model : „Acestea sînt firele și nodurile vieții omenești. Modelul nu se vede." Am putea spune că, într-o privință, romanul doric și romanul ionic se află în același raport ca fața și dosul covorașului țesut : unul îngăduie să fie citit în orice clipă și în chip limpede, modelul, celălalt oferă doar imaginea confuză a firelor și nodurilor.

Trebuie să fac o precizare, întîrziată din rațiuni de economie a acestui eseu, la discuția despre strădania lui Camil Petrescu de a nu mai recurge la ierarhia de semnificație a evenimentelor. Nu este decît în parte adevărat că evenimentele exterioare „critice" sau „cruciale" — adică privilegiate — dispar din romanul camil-petrescian : democratizarea nu e completă. Se schimbă însă raportul acestora cu masa de evenimente. Mai potrivit ar fi, poate, să vorbim de o anumită contradicție a acestui roman (la care voi avea ocazia să revin) : între o poetică antidramatică, în sensul renunțării la „scenă" și la „caracter", elemente fundamentale în doric, și păstrarea (ori chiar dezvoltarea) unor procedee specifice teatrului. Mai mult : o structură melodramatică e ușor de identificat în ambele romane, ca și în piese, datorită prezenței încă a unor rupturi, în planul faptelor și, mai ales, a modificărilor bruște de psihologie. Despre acestea din urmă există chiar o încercare de teoretizare în *Addenda la Falsul tratat,* e drept, referitoare la teatru. Este pasajul faimos despre *Suflete tari* : „...Mi s-a părut că laborioasa tactică a lui Julien Sorel ca să seducă pe d-ra de la Mole ar putea fi tematic înlocuită cu o irupere psihică atît de clocotitoate, atît de neprevăzută, încît să izbîndească în 40 de minute, acolo unde eroul stendhalian avusese nevoie de luni (și poate ani) de manevre calculate și dibuiri de tot soiul". Cînd naratorul mărturisește în finalul *Ultimei nopți* : „I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț la cărți... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul", e limpede că avem de-a face tocmai cu unul din acele artificii pe care romanul doric le împrumuta din arsenalul melodramei. În aceeași ordine de idei, este de neînțeles de ce, aproape în unanimitate, critica anilor '30 s-a încăpățînat să con-

Scanned with OKEN Scanner

sidere cele două mari părți ale *Ultimei nopți* drept romane de sine stătătoare : căci în definitiv, cel mai clasic lucru din acest roman (alături, poate, doar de primirea moștenirii și de finalul citat) îl constituie utilizarea declarării războiului în scopul de a produce o schimbare decisivă în psihologia lui Gheorghidiu. Întocmai ca Bologa după ce află că divizia lor trece pe frontul românesc, Gheorghidiu devine *alt om* în primele ceasuri de război : „Sînt atît de prins de belșugul de vederi și de senzații din afară, că nu mai am timp să-mi simt sufletul". Astfel de fraze de ruptură dovedesc menținerea unor nuclee dramatice (și melodramatice).

Dar să ne aruncăm o privire, din acest unghi, asupra structurii generale a romanului. O altă împărțire a capitolelor decît aceea pe părți, a autorului, ne este sugerată de raportarea lor la momentul narării : capitolele unu și șase din prima parte, precum și toate cele șapte capitole ale părții a doua cuprind evenimente aproximativ *contemporane* cu momentul în care sînt narate ; capitolele doi-cinci din prima parte întrerup firul acestora cu o *retrospectivă*, ca să nu zic o căutare a timpului pierdut. Cititorul își va aminti, desigur, că acțiunea romanului începe într-o seară din vara anului 1916 în care Ștefan Gheorghidiu, concentrat de cîteva luni, se află „la Piatra Craiului, în munte" cu regimentul de care aparține. Momentul debutului relatării, la rîndul lui, este foarte apropiat (fără să-l putem totuși preciza !) de această întîie seară de august iar povestirea nu își întinde deocamdată tentaculele mai departe de lunile de concentrare. Dacă am voi să restabilim cronologia perfectă a întîmplărilor, ar trebui să începem, probabil, cu conversația de la popotă. În capitolul doi narațiunea se referă la un trecut ceva mai vechi, recapitulînd — în scopul unei mai bune explicări a stării de spirit al lui Gheorghidiu în seara discuției dintre ofițeri — întîmplări petrecute în cei doi ani și jumătate care au precedat concentrarea. Aflăm, astfel, în ce împrejurări eroul s-a căsătorit, pătrundem în viața noii familii și în problemele norocoasei moșteniri. Naratorul trece în revistă cu această ocazie nu numai evenimentele familiale, dar și o serie de personaje indirect legate de ele. Retrospectiva

Scanned with OKEN Scanner

se întinde pe patru capitole și constituie un veritabil roman în roman. În mai mare măsură decît jurnalul de front din partea a doua, aceste patru capitole de *reconstituire* sînt un fel de corp străin în cuprinsul *Ultimei nopți*. Revenim în prezent în capitolul final al primei părți : „Dar ultima scrisoare mă chema «negreșit» la Cîmpulung, pentru sîmbătă, sau cel mai tîrziu duminică." Această frază închide paranteza epică din capitolele doi-cinci și ne readuce la seara discuției de la popotă. Dacă retrospectiva a condensat mai bine de doi ani din viața eroului, capitolul care încheie prima parte cuprinde ceva mai puțin de două zile din ea : sîmbăta și duminica evocate înainte. Sînt două zile nu numai foarte bogate în întîmplări (drumul la Cîmpulung, cearta, pînda, întoarcerea forțată la unitate), dar chinuitoare pentru gelozia lui Gheorghidiu în căutare de dovezi. Joi seara, în scena de la popotă, îl simțim în pragul nebuniei ; duminică seara, cîteva ore după declararea războiului, iată-l complet absorbit de marele eveniment. De aici încolo, problemele sufletești ale gelosului nu vor mai ocupa decît un colț al tabloului.

Pe cît de preocupată a fost de „ruptura" dintre „ultima noapte de dragoste" și „întîia noapte de război", pe atît de dezinteresată s-a arătat critica de consecințele (nu zic de semnificația generală, care e simplă) intercalării, în acțiunea prezentă, a unor capitole de retrospectivă, cu alte cuvinte, intercalării în paginile de analiză a geloziei a celor care reconstituiau istoria ei. Și unele și altele au fost discutate cu același criteriu. Abia dacă s-a remarcat că maniera este mai obiectivă, în sensul doric, în retrospectivă decît în rest, unde predomină analiza. Singurele personaje înfățișate din exterior, ca tipuri constituite, apar în capitolul intitulat *Diagonalele unui testament* : Nae Gheorghidiu, Vasile Lumînăraru, unchiul Tache etc. Observația a făcut-o, întîi, Șerban Cioculescu. Modalitatea este aici schematică și rezumativă. Este evident că, vorbind de „creație de tipuri", în accepția realismului doric, Camil Petrescu nu poate concura pe Rebreanu. El nu-și „vede" personajele și le șarjează. Nae Gheorghidiu, ca să dau doar un exemplu, politician abil, viclean și josnic, nu poate fi atît de necultivat încît să

Scanned with OKEN Scanner

nu fi auzit de Kant. Obiecția ridicată pe vremuri de G. Călinescu este perfect justă. Dar ea trebuie extinsă și la alte personaje din aceste capitole. Criticii, cu puține excepții (a lui Perpessicius fiind cea mai însemnată) au resimțit insuficiența creației obiective și au semnalat caricarea involuntară a tipurilor și a limbajului, indicînd originalitatea lui Camil Petrescu în paginile de introspecție și analiză, înrudite cu formula lui Proust.

Cel care, făcînd figură separată, a afirmat ritos că romanul camilpetrescian trebuie considerat pe de-a-ntregul neproustian (adică doric) este Alexandru George și punctul lui de vedere mi se pare important, cu atît mai mult cu cît argumentele apropierii și deosebirii de Proust sînt pentru prima oară sistematizate. Într-un studiu din *Semne și repere* intitulat *În jurul romanelor lui Camil Petrescu*, autorul definește, mai întîi, cu precizie, reforma proustiană a romanului ca o „punere în alți termeni a raporturilor dintre autor și lumea pe care o descrie". În romanul de pînă la Proust, „această lume închisă trăia independent de autorul ei, organizîndu-se obiectiv oarecum" iar atenția cititorului „era dirijată spre obiect, spre lumea povestirii". În opoziție cu metoda predecesorilor, romancierul francez își va îndrepta atenția exclusiv asupra eului său propriu : „Lumea exterioară ca atare este ignorată pur și simplu, sau nu apare în romanul său decît prin reflex. Obiectul *analizat* în *A la recherche du temps perdu* este numai persoana autorului, celelalte personaje nominale nu sînt *cazuri* (întrebuințăm acest termen în sensul lui cel mai larg, acela de individualitate psihologică pur și simplu : Manon Lescaut sau Julien Sorel fiind *cazuri*, ca și Grandet sau Raskolnikov), ci implicate ale conștiinței cunoscătoare." Într-un limbaj nu destul de tehnic, aceasta este chiar deosebirea principală dintre romanul doric și cel ionic, la care n-aș avea de corectat decît confundarea *naratorului* cu *autorul*. „Consecința acestui mod de a concepe «desfășurarea» materialului este că romanul nu se mai dezvoltă pe baza unei cauzalități epice, ci în funcție de acele momente privilegiate care pun în funcțiune mecanismul sufletului..." În concluzie, „în romanul lui Proust, obiectul scriitorului nu e un caz, o faptă, o întîmplare", ci „viața însăși pe

Scanned with OKEN Scanner

dimensiunea ei calitativă". Am fost silit să fac aceste lungi extrase referitoare la Proust pentru a se înțelege deplin ce urmează. Trebuie să spun că împărtășesc întru totul definiția romanului proustian pe care o propune Alexandru George. El consideră însă — și aici părerile noastre se despart — că romanul camilpetrescian nu este de același tip. Motivul ? „...Toată literatura lui Camil Petrescu este cea a unui dramaturg dublat de un poet... Și nu credem că există vreo structură mai antiproustiană decît aceea dramatică." Criticul adaugă că acțiunea din *Ultima noapte* „este strînsă cu economie și «etapele» romanului sînt tot atîtea momente dramatice caracteristice și violente". Ne găsim într-un punct al demonstrației noastre prin care am mai trecut o dată, însă călătorind pe un alt traseu : chestiunea caracterului dramatic al prozei lui Camil Petrescu e, într-adevăr, fundamentală.

Să privim mai îndeaproape felul în care Alexandru George analizează unul din aceste „momente dramatice" din care s-ar alcătui romanul (căci exemplele sînt sarea și piperul oricărei teorii) și anume acela al urmărilor moștenirii. „Căci, după moștenire, afirmă criticul, viața celor doi tineri se schimbă. Din nefericire, Gheorghidiu observă modificări profunde în sufletul și atitudinea soției. Ea aspiră acum la lux și la stilul vieții mondene. Deplasarea în mediu aduce cu sine schimbarea opticii. În această situație, soțul decade din rolul de zeu, căci în locul atitudinii admirative, soția sa adoptă judecata rece, critică. Nu se poate spune că nu-l iubește, deoarece încearcă să-l schimbe după modele de prestigiu pe care i le oferă noua existență. Gheorghidiu acuză cu multă acuitate psihologică și amărăciune modificarea poziției." Rezumată, ideea criticului este aceea că noua viață schimbă pe Ela (din atentă și iubitoare, în indiferentă și cochetă) și dă naștere geloziei lui Ștefan. Nu putem nega că Alexandru George identifică corect *faptele* : dar el nu ia în considerare cîtuși de puțin *perspectiva* în care ele ne ajung la cunoștință. Iar aceasta este una profund subiectivă (și aș zice, cu oarecare maliție, *interesată*). E destul să recitim frazele cu care se deschide capitolul analizat : „Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă

Scanned with OKEN Scanner

de la Universitate și bănuiam că mă înșeală. Din cauza asta, nici nu puteam să-mi dau examenele la vreme. Îmi petreceam timpul spionîndu-i prieteniile, urmărind-o, făcînd probleme insolubile din interpretarea unui gest, din nuanța unei rochii și din informarea lăturalnică despre cine știe ce vizită la vre una din mătușile ei. Era o suferință de neînchipuit, care se hrănea din propria ei substanță." Naratorul nu ne spune (și n-o va face nici mai tîrziu) nimic altceva în afara bănuielilor lui. El e, deci, îndeajuns de lucid ca să nu aibă pretenția că deține adevărul. Tot ce aflăm despre Ela și despre relațiile dintre soți provine din această sursă care e departe de a putea fi considerată infailibilă sau, măcar, obiectivă. Gheorghidiu recunoaște din capul locului că are bănuiala infidelității Elei și că ea îl aruncă pradă unor cumplite îndoieli. E, pe de altă parte, conștient că își agravează singur suferința, prin interpretarea tendențioasă sau chiar prin exagerarea celor mai mărunte fapte. Gheorghidiu însuși se recomandă, într-un fel, pe sine ca narator necreditabil al întîmplărilor. Modul cum Alexandru George povestește capitolul suprimă fără urme această perspectivă și ne lasă impresia că sînt la mijloc *fapte* precise, și nu simple conjecturi ale unui gelos, ca de pildă schimbarea femeii, principală cauză a turmentării sufletești a bărbatului. Dar oare chiar aceasta să fie ordinea reală a evenimentelor ? Și dacă, tocmai din contra, bănuiala, iscată din nimic, ca în toate sufletele sofisticate și masochiste cum este al lui Gheroghidiu (nu spune el însuși că suferința i se hrănea din propria substanță ?), este aceea care determină părerea nouă pe care și-o face despre Ela ? Cu alte cuvinte, nu cumva femeia se schimbă *doar în ochii* gelosului ei soț ? Obiecția că el nu e de la început bănuitor nu stă în picioare : ceva se schimbă realmente în viața tînărului cuplu, și anume, felul său de viață, și anturajul, ceea ce aduce în jurul Elei prezențe masculine mult mai apte, în ideea lui Ștefan, de a o cuceri ; așa încît gelozia poate fi foarte bine rezultatul competiției mai vii acum decît înainte. Situați exclusiv înlăuntrul perspectivei lui Gheorghidiu, noi nu vom ști niciodată cu certitudine dacă Ela și-a modificat cu adevărat sentimentele față de soțul ei, înșelîndu-l cu G. și cu

Scanned with OKEN Scanner

alţii, sau dacă nu e vorba decît de închipuirile lui de bărbat mefient şi orgolios. Ceea ce se modifică în chip indubitabil este însă atitudinea naratorului, a lui Gheorghidiu, asupra eroinei, chiar dacă, asemeni tuturor povestitorilor din lume, şi el urmăreşte din cînd în cînd să creeze în cititor iluzia că se află în posesia celor mai indiscutabile fapte şi interpretări. Propria mărturisire, pe care am citat-o, e oarecum lămuritoare în această privinţă. Însă Gheorghidiu e, funciar, un mare naiv, lucru de care ne convingem cu uşurinţă. El se arată la început foarte entuziasmat de frumuseţea şi inteligenţa Elei, fericit de admiraţia pe care ea o stîrneşte tuturor, pentru ca, după căsătorie, să descopere că soţia lui e o prostuţă cochetă, interesată mai mult de escapade automobilistice cu prieteni decît de filosofie în patul conjugal. Ceea ce Gheorghidiu descoperă atît de tîrziu, cititorul bănuieşte din prima clipă. Nu Ela se schimbă (poate doar superficial, dîndu-şi arama pe faţă, cum se spune, abia după căsătorie), ci felul în care o vede Ştefan. În acest caz, putem afirma că singurele evenimente veritabile nu sînt acelea „obiective", ci acelea din conştiinţa lui Gheorghidiu. Numai pe acestea le putem povesti fără riscul de a greşi. Noi n-o cunoaştem în fond pe Ela decît prin intermediul lui Ştefan şi, înainte de a încerca să ne facem o idee corectă despre ea, trebuie să reuşim să-l înţelegem pe el. Şi cum ni se prezintă Ştefan ? Ca un spirit speculativ şi oarecum lipsit de simţul realităţii, care are despre femei păreri disproporţionate, fie de adulaţie, fie de dispreţ, fundamental egoist, centrînd sentimentele pe ego-ul propriu, bănuitor din vanitate cel puţin la fel de mult ca din iubire, mai degrabă senzual decît sentimental ş.a.m.d. Aceste trăsături le-am putea la nevoie ilustra : dovada că ele nu sînt invenţia criticului ne-o oferă „naraţiunea" însăşi a lui Gheorghidiu, adică *cuvîntul* lui, din care le-am şi dedus. Despre Ela, tot ce ştim, e însă indirect : mediat de viziunea lui Ştefan asupra ei. Şi dacă ne putem hazarda să o considerăm mai curînd soţia superficială, pe care Gheorghidiu o urmăreşte cu neîncrederea lui, decît fata spirituală de care el se îndrăgosteşte, nu avem suficiente elemente ca să ne pronunţăm asupra fidelităţii ei. Ar fi să întrecem pe Ştefan însuşi în me-

Scanned with OKEN Scanner

fienţă şi să fim siguri că verificarea ultimă, — pe care locotenentul, rechemat de urgenţă la unitate, în preziua războiului, n-a mai apucat s-o realizeze, — a dat un rezultat pozitiv.

Ce mai rămîne din „momentul dramatic" determinat atît de precis de către critic ? Relaţia dintre Ela şi Ştefan s-a dovedit mai mult o suită de conjecturi ale celui din urmă decît o situaţie „reală" ; scena însăşi a acţiunii nu este una obiectivă, ci una formată din conştiinţa naratorului. Aceşti factori ne permit să caracterizăm mai exact natura prozei din *Ultima noapte*.

Să ne reîntoarcem la pasajul din *Asta-i rochia albastră* şi să ne amintim ceea ce am observat mai demult şi anume că faptele sînt, luate în sine, banale şi chiar derizorii. Ceea ce contează e atmosfera sufletească de care se înconjoară. Dar oare această atmosferă nu se datorează tocmai privirii subiective a naratorului ? Ştefan şi Ela se găsesc din nou faţă în faţă după cîtva timp de despărţire. El îi cercetează avid cele mai mici gesturi, cum ar fi acela de a-şi muşca buza inferioară, şi le interpretează : „satisfacţie vulgară" a cuiva care ar fi cîştigat o prinsoare. Optativul verbelor în acest pasaj indică ipoteza. Certitudinea lipseşte, dată fiind perspectiva exclusiv interioară a naratorului. Din toate frazele schimbate (să nu uităm că întîlnirea nu e prezentă, ci reconstituită), naratorul a reţinut cîteva, ca şi cum ar dori să exemplifice situaţia, nu s-o desfăşoare realist pînă la capăt. Pagina analitică e intactă aici : conjectură, interpretare, orientare a faptelor în sensul dorit de narator, selecţie subiectivă etc. Deşi capitolul aparţine retrospectivei şi e deci menită să recompună trecutul, autorul procedează (cel puţin în acest pasaj) ca şi atunci cînd relatează întîmplări apropiate : pune accent pe comentariul faptelor mai mult decît pe comunicarea lor, deşi are grijă să menţină un anumit echilibru. Atmosfera se încheagă dintr-un *du-te-vino* subtil între ceea ce memoria naratorului a reţinut şi ceea ce e obligată să inventeze în completare, între real şi impresie, adevărat şi presupus, sigur şi incert. Esenţialul nu mai constă, ca în romanul doric, în conturul net, definitiv, al obiectelor şi evenimentelor, în precizia fotografică şi în materialitatea vieţii (evocate, în-

Scanned with OKEN Scanner

scenate etc.), ci în această lunecare a lor, ca a peștilor prin semiopacitatea unui acvariu, în această vagă irealitate, în transfigurarea realității prin impresiile ce se degajă din ea și a căror căldură secretă sau culoare discretă sînt singurele care nu se împrăștie cu timpul, după ce obiectul care le-a dat naștere a pierit, asemeni unui parfum care continuă să ne evoce un corp de mult uitat. Camil Petrescu anticipează astfel pe Anton Holban, la care tehnica impresionistă, rafinată, va deveni suverană. Ștefan și Ela, mergînd pe stradă, printre trăsuri și automobile, printre propriile gesturi și fraze, în după-amiaza de vară, par ei înșiși cuprinși în atmosferă, decorporalizați, suflete rătăcitoare, imateriale, a căror întîlnire nu e din lumea aceasta : „și sufletele noastre pluteau deasupra cuvintelor, în ezitări, fîlfîiri, fixări, și iar mici zboruri, ca un roi de fluturi deasupra unei plante, care ar fi încet transportată pe drum."

Ce frază proustiană ! Aspectul proustian al acestor pagini de roman ionic este învederat. Dar ar fi la fel de eronat să nu remarcăm cît de inconsecvent procedează romancierul român cu metoda lui Proust, pe cît ar fi să negăm în romanele sale (cum am văzut că face Alexandru George) orice proustianism esențial. În această privință, părerile criticii au fost mereu împărțite. Autorul *Tezelor și antitezelor* și-a anunțat el însuși cu oarecare ostentație aderarea la metoda lui Proust, pe care a proclamat-o drept unica modernă, sincronă cu cuceririle din domeniul științelor, al filosofiei și al psihologiei. Studiul lui despre *Noua structură și opera lui Marcel Proust* e prea cunoscut ca să mai fie nevoie să-l discutăm pe larg. Mă voi strădui să redau în cîteva fraze esențialul.

Romanul *În căutarea timpului pierdut* ilustrează în ochii lui Camil Petrescu o reformare radicală și necesară a genului. Vechea structură, pe care aceea proustiană ar fi înlăturat-o, constă, după opinia scriitorului român, în primul rînd într-o dogmatizare a personajului, înțeles ca „tip" sau „caracter", a cărui comportare e socotită „logică", derivînd mecanic „dintr-o cauzalitate morală". În romanul tradițional, notează autorul, „sufletul este el însuși o unitate matematică etern identică ei însăși, cum etern un triunghi echilateral este făcut din trei laturi

Scanned with OKEN Scanner

și trei unghiuri egale..." Acest suflet cartezian și leibnizian nu este propriu vorbind psihologic, ci etic. În schimbarea acestei concepții, ar trebui pornit, cum a procedat Proust, de la Bergson, mai întîi, care afirmase că, dacă există cunoaștere absolută, ea e de natură psihologică, instrumentul ei fiind intuiția, dar și de la Husserl, care precizase că se cuvine „să facem abstracție de existența lumii exterioare, chiar de propriul nostru corp, să ne închipuim că nu există decît gîndirea și fluxul conștiinței noastre". Și ce va descoperi înăuntrul conștiinței această privire fenomenologică ? „O curgere de stări interioare, de imagini, de reflexii, de îndoieli etc.", răspunde Camil Petrescu. Pentru Bergson, realitatea e durata pură, clipă prezentă plină de toate clipele trecute. De aici ar decurge, pentru roman, „așezarea *eului* în centrul existenței, cu convingerea că aceea ce ne e dat prin el e singura realitate înregistrabilă". Dar un *eu* central înseamnă unitate a perspectivei : „...Ca să evit arbitrariul de a pretinde că gîndesc ce se întîmplă în cugetul oamenilor, nu e decît o singură soluție : să nu descriu decît ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gîndesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi nu pot ieși..." Aceste propoziții sînt de un interes capital. O consecință imediată privește temporalitatea narativă : „Dacă existența e pură devenire, dacă e durata ireversibilă în curgerea ei, atunci e toată în prezent...", afirmă Camil Petrescu în spiritul cel mai bergsonian cu putință, combătînd însă, deopotrivă cu romanul biografist al unui Dickens, unde eroul e luat în mod artificial de mic copil și purtat pe drumurile vieții pînă la bătrînețe, și romanul ce s-ar limita la un prezent pur fotografic al lui Joyce (în paranteză fie zis, Camil Petrescu nu citise *Ulysses* și nu înțelegea corect maniera irlandezului). Recomandă, în schimb, soluția lui Proust, în al cărui prezent se află cuprinse și amintirile, dar nu toate, ci numai acelea involuntare, scoase la iveală cu ajutorul reprezentării unor imagini în memorie. Timpului social omogen, care era timpul romanului clasic, Camil Petrescu îi preferă, pe urmele lui Proust, durata pură

Scanned with OKEN Scanner

a conștiinței (a acelui suflet adînc, la care se referă Bergson, și a cărui temporalitate filosoful francez o compară cu aceea a melodiei reunind sunete distincte).

Ce este proustian în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*? Vom încerca să răspundem cît mai simplu, aplicînd romanului însuși ceea ce autorul pretindea că ar fi noua structură. Așezarea în centrul romanului a *eului* este prima măsură pe care romancierul român o adoptă. Cum vom avea ocazia să constatăm și în *Patul lui Procust*, persoana întîi este singura ce pare acceptabilă lui Camil Petrescu. (N-are nici un rost să lungim vorba, precizînd că persoana întîi nu e monopolul romanului ionic și că ea n-a fost inventată nici de Proust, nici de, cu atît mai puțin, emulul său român : paranteza aceasta își are rostul în măsura în care există tendința de a fi luate în discuție, unul cît unul, elementele „noii structuri" și de a se afirma, apoi, că ele nu sînt originale. În această capcană cade, într-un rînd, și un eseist inteligent ca Alexandru Paleologu, dar, trebuie să recunosc, ar putea fi o cădere intenționată, în scopul de a ne plimba erudit prin întreaga proză la persoana întîi !). Unitatea perspectivei este consecința imediată a *eului* central. Pînă la Camil Petrescu, nici un romancier român n-a părut să acorde o atenție specială perspectivei. *Ultima noapte* e, în acest sens, mai asemănătoare cu *În căutarea timpului pierdut*, decît *Patul lui Procust*, unde perspectiva e sfărîmată ca o oglindă transformată în cioburi. Dar, desigur, unitatea perspectivei nu trebuie confundată (și am remarcat de cîteva ori în comentariile critice această confuzie) cu unicitatea ei. La Proust perspectiva e și unitară, și unică (excepțiile sînt la fel de celebre ca și regula). La Camil Petrescu, doar în primul roman sînt valabile ambele atribute, în celălalt, renunțîndu-se la unicitate. Unitatea însă rămîne, în sensul că relatarea e menținută consecvent din unghiul unui personaj pe toată durata capitolului : nimic nu inferează perspectiva doamnei T., în cele trei scrisori sau a lui Fred Vasilescu, în caietele sale de însemnări.

Cu totul altfel stau lucrurile în planul temporalității. Aici Camil Petrescu se dovedește prea puțin consecvent

Scanned with OKEN Scanner

metodei proustiene (deşi, în studiul său, a stăruit asupra acestei laturi mai mult decît asupra oricărei alteia). E probabil că impresia lui Alexandru George că el continuă să decupeze acţiunea în maniera vechiului realism nu e fără legătură cu incapacitatea scriitorului român de a topi cu adevărat trecutul în clipa de faţă. Temporalitatea proustiană ar putea fi identificată la Camil Petrescu pe porţiuni mici, însă în ansamblul romanului nu funcţionează aproape deloc. Două lucruri disting, din acest punct de vedere, romanul camilpetrescian de modelul său declarat. Întîi : caracterul cronologic ordonat al retrospectivei din capitolele doi-cinci şi, în general, al aproape tuturor retrospectivelor. Romanul lui Proust, se ştie, e total necronologic, trecutul ieşind la suprafaţă în momentele privilegiate ale conştiinţei, ca un gheiser ţîşnind brusc la picioarele călătorului ; şi nu e niciodată reconstituit, ci trăit ; evenimentele memorate se reunesc în constelaţii ce nu pot fi suprapuse pe cronologia reală. Îmi vine în minte o observaţie a lui Gide dintr-o scriere autobiografică *(Si le grain ne meurt)* : „A reparcourir le passé, je suis comme quelqu'un dont le regard n'apprécierait pas bien les distances..." La fel (cu intenţie artistică, desigur), naratorul din Proust. În schimb, acela de la Camil Petrescu are vederea prea bună şi apreciază corect distanţele. A doua deosebire e mai subtilă. Bergson spunea că, timpul psihologic fiind de esenţă calitativă, noi nu retrăim de fapt nimic, ci trăim totul din nou. Între evenimentul întîmplat şi acela relatat nu există din această cauză identitate. Am văzut deja că Gheorghidiu dă întîlnirii cu Ela un contur pe care nu-l avusese „în realitate" : clipa prezentă, cu bogăţia ei de impresii pasagere (strada, trăsurile, casele oblonite, propriile simţiri şi aprehensiuni ale naratorului), aşează între întîmplarea reală şi imaginea ei din povestire un geam opac. Acesta e un element esenţial pentru tehnica proustiană folosită de Camil Petrescu, şi am combătut teza lui Alexandru George că *Ultima noapte* n-ar fi decît o suită de momente întîmplate, înşiruite ca nişte scene dramatice. Dar trebuie să admit acum că l-am combătut cu numai jumătate de gură pe autorul *Semnelor şi reperelor*, căci drep-

Scanned with OKEN Scanner

tatea era, cel puțin într-o privință, de partea lui. Mutînd accentul de pe întîmplare pe reflexul ei în conștiința naratorului, Camil Petrescu mai mult sugera posibilitatea unui alt fel de a nara decît îl înfăptuia. Scenariul romanelor sale rămîne tot acela epic din romanul doric, dar, nemaifiind expus într-o lumină la fel de puternică, atmosfera faptelor pare adeseori mai importantă decît faptele însești. La Proust tocmai acest scenariu s-a schimbat fundamental. Tudor Vianu (în prefața la prima ediție românească integrală a romanului lui Proust) a explicat într-un mod foarte simplu dar și foarte exact felul în care procedează scriitorul francez. În acțiunea romanului tradițional (eu aș zice doric), există momente „pline" (fapte), introduse gramatical prin perfect simplu ori perfect compus, legate între ele prin spații „goale" (descripții, evocări, portrete, comentariu analitic), introduse prin imperfect. Aceasta e schema oricărei narațiuni clasice. Proust răstoarnă, spectaculos, raportul, ceea ce predomină la el fiind „golurile", devenite centrale, și legate prin „plinuri". În felul acesta, nici un cititor (și nici chiar un specialist, ca Genette, care a studiat problema) nu poate fixa cu exactitate temporalitatea efectivă a întîmplărilor : singurul timp real e acela prezent al narațiunii. Cronologia nu este doar bulversată, dar redusă la zero. Imperfectul comentariului, care e timpul gramatical cel mai frecvent în romanul lui Proust, înglobează perfectul simplu sau compus al acțiunii, așa cum un pește mare îi înghite pe alții mai mici. Scenariul (dar termenul e impropriu) proustian nu mai este epic, ci analitic ; nu se mai compune din „scene", „întîmplări", „fapte", restituite oarecum obiectiv, ci din fluxul amintirilor, al conștiinței, instalate în durata pură interioară. Această răsturnare, romanele lui Camil Petrescu n-o cunosc și, de aceea, „de-dramatizarea", atît de evidentă la Anton Holban mai tîrziu, nu e decît cu greutate sesizabilă în *Ultima noapte* sau în *Patul lui Procust*, în care frecvența comentariului și frecvența înscenării rămîn apropiate, într-un echilibru tradițional.

Fără a-și urma modelul atît de departe încît să revoluționeze tehnica narațiunii, Camil Petrescu nu e mai puțin un reformator excepțional, în spațiul nostru, în mă-

sura în care sugerează cel dintîi că restituirea obiectivă a faptelor este, în roman, un procedeu artificial și naiv. El propune, în schimb, prin situarea *eului* în centru și prin respectarea unității perspectivei, un mod mai firesc de a nara. Condițiile ionicului sînt deplin înfăptuite în clipa în care teatrul acțiunii se mută înlăuntrul conștiinței naratorului. Nimic nu *este* decît dacă *este trăit* în conștiință : această frază pe care ar fi putut-o rosti Camil Petrescu explică cel mai bine și caracterul aparent banal, comun, al întîmplărilor de pe stradă, din scena întîlnirii Elei cu Ștefan, și dispariția ierarhiei de semnificație, și imposibilitatea motivației globale, și, în fine, învăluirea întîmplărilor într-o atmosferă sufletească, devenită mai importantă decît ceea ce se petrece de fapt. Numai în lumina conștiinței, banala plimbare capătă, spre sfîrșitul episodului, o însemnătate uriașă, iar după-amiaza obișnuită de vară se convertește „într-o zi imensă" în care „întîmplările acestea mici, amănunțite pînă în fracții de impresie". ajung să fie simțite „printre cele mai importante din viața mea". Dar, dacă este așa, atunci totul are importanță doar pentru cel care trăiește. La ce bun să povestești ceva care are semnificație numai pentru tine însuți ? Întrebarea și-o pune și Gheorghidiu, pe drumul întoarcerii spre casă, după ce a lăsat-o pe Ela la mătușa ei : „Astăzi, cînd le scriu pe hîrtie, îmi dau seama, iar și iar, că tot ce povestesc nu are importanță decît pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite." Am recopiat această frază : s-o recitim cu atenție. Ea conține singura referință, din tot romanul, a naratorului la faptul de *a scrie* ceea ce s-a petrecut. Nu putem susține, dat fiind caracterul de excepție al acestei mărturisiri, că Gheorghidiu ar avea conștiința limpede a împrejurării că nu este doar protagonistul acțiunii, ci și cel care scrie. El face în treacăt cîteva observații despre literatură (ca acelea citate despre raportul vieții cu teatrul), fără a părea însă că înțelege pînă la capăt consecințele posturii lui duble, de personaj și de povestitor. În romanul doric, naratorul transcendent nu era obligat să-și explice raportul față de evenimentele relatate, convenția fiind acolo că el știe totul și poate spune totul. Precizarea raportu-

Scanned with OKEN Scanner

lui devine necesară din clipa în care naratorul nu mai este doar o voce din afară, ci are (sau tinde să aibă) statutul unui personaj. Și mai exact : cînd cel care narează în chip explicit este un personaj. Aici, o obligație liber asumată pretinde deîndată o alta : nimeni n-a forțat pe narator să intre în pielea unui personaj și să adopte punctul de vedere și vocea acestuia ; dar în clipa în care a făcut-o, el e silit să manifeste deschis ambiguitatea rolului său. În căutarea autenticității, pe care convenția dorică a omniscienței începuse s-o stînjenească, naratorul ionic intră în scenă. Perfect. Dar atît nu e de ajuns pentru ca impresia de firesc să fie deplină, căci ceea ce se cîștigă pe de o parte riscă să se piardă pe de alta : naratorul întrupat trebuie să ne explice (dacă vrea să credem în verosimilitatea lui) *de ce* povestește ceea ce povestește. Un individ gelos nu e decît într-un caz din o mie și un individ care scrie un roman despre gelozie : acest procentaj derizoriu îl obligă pe naratorul din romanul ionic să se justifice în ochii cititorului.

Cînd, ca în cazul *Ultimei nopți,* narațiunea nu are formă orală și nu e adresată explicit cuiva, ci formă scrisă („cînd le scriu pe hîrtie") și neadresată, suspendată, ionicul pretinde, în sprijinul verosimilității, un răspuns la cel puțin trei întrebări : de ce scrie naratorul ? cînd scrie ? ce formă dă narațiunii ? Fapt semnificativ : la nici una din aceste întrebări, *Ultima noapte* nu conține un răspuns clar.

La cea dintîi, răspunsul nu poate fi decît presupus. Naratorul nu are conștiința limpede a actului său. Poate fi nevoia mărturisirii, ca să-și ușureze sufletul, ori aceea de a înțelege mai bine ce s-a întîmplat. Autorul însuși nu ne oferă vreun indiciu.

A doua întrebare o putem reformula, cu mai mare claritate, astfel : în ce moment, raportîndu-ne la evenimentele trăite de personajul-narator, începe relatarea lui ? În termeni tehnici, ar fi vorba de timpul diegezei și de cel al povestirii. În romanul doric, momentul cînd încep să fie narate faptele este, fără echivoc, ulterior încheierii acțiunii, așa încît procedeul cel mai obișnuit este analepsa (Genette, care a studiat în detaliu aspectele tempo-

Scanned with OKEN Scanner

ralității narative, ezită să vadă în analepsă o *figură*, cînd se referă la romanul pe care eu îl numesc doric, într-atît procedeul este de spontan acolo). Actul narării reface, în romanul doric, în mod sistematic, adică de obicei cronologic, evenimente consumate, al căror final e cunoscut naratorului (și care nu face din asta un secret) de la bun început. În romanul ionic, lucrurile sînt ceva mai complicate. Cazul clasic al acestor dificultăți poate fi considerat *L'Etranger* al lui Camus, de cîteva ori examinat sub acest raport, fără putința perfectei clarificări, de la studiul foarte modern pentru epoca în care a apărut (1943), al lui Sartre și pînă la, să spunem, Brian Fritsch. La noi, Al. Călinescu a făcut o tentativă inteligentă de a găsi noi puncte de sprijin *(Perspective critice)*. Dacă avem în vedere *Ultima noapte*, constatăm că nu e deloc ușor, dacă nu chiar cu neputință, să situăm exact momentul (sau, căci pot fi mai multe, momentele) în care naratorul așterne pe hîrtie istorisirea lui. Un indiciu relativ l-ar putea constitui studierea timpurilor verbale. Gramatica e uneori un bun sfătuitor pentru critică : dar la care, ca la toți sfătuitorii, nu trebuie să plecăm decît o ureche. În cele patru capitole ale reconstituirii din partea întîi, predomină perfectul compus și imperfectul ; în celelalte, și mai ales în jurnalul de front din partea a doua, prezentul. E vorba de o *predominare* (discutabilă și aceasta pînă ce se va întreprinde o analiză statistică) și nu de o întrebuințare exclusivă. Impresia cititorului atent este că Gheorghidiu începe să-și noteze dubla experiență în perioada concentrării la Dîmbovicioara (și, de aceea, tot ce se referă la căsătorie, la testament, la neînțelegerile ulterioare cu Ela poate fi considerat ca aparținînd planului trecut) și o continuă pe durata primelor săptămîni de război. Ultimele rînduri par scrise ceva mai tîrziu, în orice caz după un timp de la rănirea lui Gheorghidiu și lăsarea lui la vatră. Între capitolele întîi și șase ale primei părți, pe de o parte, și cele șapte ale părții a doua, pe de alta, există totuși o diferență minimă, dar sesizabilă, de ton, care indică o distanță temporală diferită între diegeză și povestire. Această distanță e mai mică în capitolele despre război. Aici apar pro-

Scanned with OKEN Scanner

lepsele (figura inversă față de analepsă), adică anticipările, ca și cum, în momentul în care naratorul notează un lucru, acesta nu s-a petrecut realmente, fiind numai probabil : „Plecarea mea la București este inevitabilă. Parcă se apropie un examen dezagreabil. Am scris nevestei mele că sîmbătă seara sosesc. Trenul nu s-a oprit la peron, ci în cîmp, pe o linie de garaj ; gara e în întuneric de frica zepelinurilor..." Relatarea nu e deloc consecventă. Prezentul verbelor din întîile fraze se referă la un moment anterior plecării, cînd aceasta e doar așteptată cu neplăcere, iar scrisoarea de înștiințare a fost expediată. Brusc, în fraza următoare, notația aparține altui moment, căci naratorul a sosit în București, a fost întîmpinat, a ajuns acasă etc. Cum se vede, schimbarea rapidă și *neanunțată* a momentului în care naratorul pune pe hîrtie întîmplările ne face să nu putem vorbi, decît cu îngăduință, de un jurnal ținut la zi. Aspectul de jurnal e înșelător. Autorul a amestecat vădit, în jurnal, elemente pur romanești.

Dar cu aceasta atingem răspunsul la a treia întrebare și anume forma pe care naratorul o dă povestirii sale. În toată partea întîi, ea rămîne incertă, mai aproape, în orice caz, de memorialistică („În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întîia dată concentrat..." : distanța între povestire și diegeză este totuși considerabilă) decît de autobiografie (care ar pretinde păstrarea neschimbată a momentului în care sînt relatate evenimentele). În general însă, persoana întîi a narațiunii nu pare a-l obliga deocamdată pe autor să indice mai ferm formula adoptată, ceea ce răpește din autenticitate. Camil Petrescu se află, sub acest raport, doar la jumătatea drumului între romanul doric, deloc exigent în privința formei narațiunii (care e „de roman" și atîta tot), și romanul ionic. Nici cartea a doua nu clarifică pînă la capăt lucrurile. „Jurnalul" e grevat de artificii romanești, temporalitatea e indecisă. Înaintea lui Anton Holban și Mircea Eliade, influențați de Gide, romanul nostru nu și-a pus deschis problema „formei" și, implicit, nici pe a „adresantului". Căci dacă în romanul doric, povestirea poate fi foarte bine neadresată (sau adresată *cititorului* în sens generic), în romanul ionic la persoana întîi, din

Scanned with OKEN Scanner

însăși forma adoptată decurge necesitatea precizării adresei : o scrisoare, un caiet de însemnări, un jurnal etc., ca să pară autentice, trebuie să respecte convenția care le constituie (căci, se știe, autenticitatea e tot o convenție). În *Ultima noapte* aceste noi convenții nu le înlătură cu totul pe cele vechi. Coexistența lor creează adesea o impresie de nefiresc. Autorul se dovedește un reformator timid. El utilizează, de exemplu, în falsul jurnal de război, stenograma evenimentelor : procedeu inedit la noi și care distinge net romanul său de *Întunecare* și de celelalte. Sau rupe planul temporal, prin alternări, intercalări, prolepse. În fine, dilată frecvent timpul povestirii în raport cu cel al diegezei. Dar aceste procedee ionice (totuși preponderente) nu exclud altele dorice : forma indecisă, suspendarea adresantului, analepsa, rezumatul și așa mai departe.

În definitiv, *Ultima noapte de dragoste întîia noapte de război* conține o contradicție fundamentală, dar care nu e aceea devenită clasică a existenței, în același roman, a două romane aproape de sine stătătoare. Ca s-o explicăm, trebuie să facem un mic ocol recapitulativ. A povesti niște evenimente trăite și a așterne povestirea pe hîrtie sînt acte esențial diferite. Camil Petrescu a fost conștient de cea mai mare parte a consecințelor ce decurg din identificarea naratorului cu un personaj și din unitatea punctului de vedere. El a schimbat substanțial poetica romanului cultivînd evenimentul comun și pe cel derizoriu (adică fără semnificație), renunțînd la motivația globală și adaptînd parțial temporalitatea la forma nouă rezultată de aici. Însă n-a luat în seamă un lucru foarte simplu : și anume că Ștefan Gheorghidiu *scrie un roman*. Căci, în fond, eroul și naratorul aceasta face : nu doar își povestește iubirea răvășită de gelozie, dar o așterne pe hîrtie, cum să zic, cu mîna lui. E un „romancier" virtual ! Desconsiderarea acestei împrejurări care, dealtfel, sărea în ochi, a creat toate acele indeciziuni retorice pe care le-am semnalat. Trei ani mai tîrziu, în *Patul lui Procust*, problematica scrierii romanului va deveni deodată foarte limpede romancierului.

Scanned with OKEN Scanner

Într-un articol din 1932 intitulat *Destinul lui Proust*, Camil Petrescu afirmă despre romancierul francez : „...Nu era numai cel mai profund cunoscător al dinamismului sufletesc din cîți a avut Franța de la Stendhal și Balzac încoace, dar și cel mai lucid dintre toți asupra tehnicii creației. În *A la Recherche du Temps perdu* sunt risipite ici și colo dintre cele mai profunde considerații asupra artei și mijloacelor ei din cîte s-au publicat vreodată". La data apariției articolului, *Patul lui Procust* era cu siguranță redactat și cine îl deschide face de la primele rînduri legătura cu observațiile din articol. Ceea ce în *Ultima noapte* era doar accidental — referirea la actul scrierii — în *Patul lui Procust* se găsește expus de la început, cu oarecare ostentație chiar. Autorul, care își asumă un rol puțin obișnuit, nu e nici protagonist, nici narator, nici cu totul absent din roman (ca în *Ultima noapte*...) : el e un fel de „compère", de organizator adică al spectacolului. Într-o schemă propusă în monografia lui despre Faulkner, Sorin Alexandrescu distinge sarcinile Naratorului de cele ale Autorului în felul următor : primului i-ar reveni abordarea și relatarea evenimentelor ; celui din urmă, relatarea și organizarea lor. În *Patul lui Procust*, Autorul se consacră organizării (dacă nu punem la socoteală subsolurile, el relatează o singură dată, în al doilea prolog), cu precizarea că intră în scenă chiar în vederea acestui rol, o face deci în chip deschis. El obține, se știe, prin persuasiune de la protagoniști mai multe „scrisori" și un „caiet de însemnări" (forme declarate direct), pe care le pune cap la cap și cărora le adaugă, în subsol, comentariile sale proprii, pe marginea atît a conținutului (adică a celor întîmplate), cît și a formei (adică a modalității de relatare). Din aceste scrisori disparate și din comentarea lor rezultă romanul.

Este întîiul roman românesc care conține o poetică explicită. Deosebirea de *Ultima noapte* apare cu claritate în acest punct : dar are, în definitiv, la Camil Petrescu, preocuparea de tehnică sensul de la Proust ? În măsura în care obiectul romanului nu mai este pur și simplu lumea, ci scrierea însăși a romanului, desigur. *Patul*

Scanned with OKEN Scanner

lui Procust, observa plin de reproș G. Călinescu în *Istoria literaturii*, „e o demonstrație, un program", pasiunea „de teoretician estetic a autorului" slăbind „atenția creatoare". Însă dacă analizăm poetica însăși din roman, va trebui să admitem că ea merge adesea contra celei proustiene. Al doilea roman al lui Camil Petrescu adaugă celuilalt un element esențial în precizarea proustianismului metodei (conștiința că „Marcel scrie un roman", cum s-a spus), dar se îndepărtează tocmai de conținutul proustian al acestei metode.

Ce înțelege Autorul din *Patul lui Procust* prin *a scrie un roman* ? „Un scriitor — afirmă el într-o bine cunoscută definiție — e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie". Cînd doamna T., îndemnată să scrie, întreabă mirată : „Ei, nu zău, cum o să scriu ?" Autorul răspunde : „Luînd tocul în mînă, în fața unui caiet, și fiind sinceră cu dumneata însăți pînă la confesiune". Întîia idee esențială a acestei poetici constă în refuzul romanului ca fapt de stil, ca artificialitate tehnică („Stilul frumos e opus artei... E ca dicțiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în știință") și în afirmarea sincerității ca unic element capabil să-l fondeze. Scriitorul nu mai e, în aceste condiții, ceea ce opinia curentă numește un om talentat : „nici unul dintre marii scriitori n-a avut talent". Talentul compromite sinceritatea, ca un resort ce ar împinge mîna scriitorului în direcția clișeelor meseriei. Teoretizarea „aliteraturii" și a scriitorului ca neprofesionist sînt însă idei paradoxale. Un paradox cheamă totdeauna altul : căci dacă romanul nu mai e produsul unei tehnici speciale, ci numai al dorinței de a spune sincer, scriitorul la rîndul lui nu mai e un tehnician, ci un om care are ceva de spus („trebuie să scrie numai cei care au ceva de spus"). Așa se explică de ce autorul apelează în acest scop la doamna T. și la Fred Vasilescu, proprietara rafinată a unui magazin de mobilă și un aventuros aviator : ei singuri ar putea da acel *roman-vérité*, ca să adaptez o expresie din cinematograf, neinfluențat de

Scanned with OKEN Scanner

prejudecăți profesionale și cu atît mai autentic, pe care-l visează Camil Petrescu.

Autenticitatea e, se știe, o noțiune cheie în poetica romanului camilpetrescian. Nu e ușor să găsim un fir conducător în ghemul de afirmații cu privire la ea pe care Camil Petrescu le-a făcut și le-a corectat succesiv. A le reproduce pe cele mai importante n-ar ajuta decît să-l încurcăm pe cititor. Voi tăia acest nod spunînd că putem descoperi cel puțin două accepții diferite ale noțiunii de autenticitate cu care operează Camil Petrescu. Le putem exprima succint așa: autenticitatea e fie un anumit mod de a trăi realitatea, fie un anumit mod de a o cunoaște. Sigur, cele două accepții nu sînt nicăieri separate complet, însă e destul de clar că, de exemplu, studiul despre Proust din *Teze și antiteze* ne trimite mai ales la întîia dintre ele (teoretizarea centralității eului, a fluxului de conștiință, a memoriei involuntare, a duratei concrete etc. înseamnă, pe urmele lui Bergson, o înțelegere a autenticității ca trăire pură), în vreme ce alte articole conțin precizări și formulări din care cea de a doua accepție se desprinde cu mai multă energie. Iată o astfel de precizare din prefața de care Camil Petrescu a însoțit în 1934 publicarea în *Revista Fundațiilor Regale* a amintirilor colonelului Grigore Lăcusteanu, figură pitorească de reacționar și de scriitor fără voie din secolul trecut: „S-a discutat prea mult chiar despre sensul autenticității... În genere tinerii scriitori care au adoptat-o au asimilat-o cu jurnalul, cu povestirea la persoana întîi, cu acel *eu* care dă punctul de reper și coordonare momentelor unei povestiri. S-a uitat însă că sînt și povestiri la persoana întîi care nu sînt autentice. Autenticitatea presupune neapărat substanțialitate și de fapt amîndouă atributele nu sînt decît moduri de existență ale obiectului." *(Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului).* Aici substanțialitatea, și nu numai ea, vădește înrîurirea lui Husserl. O atitudine, în acest sens, și mai netă, conține alt articol din același an, intitulat *Îndoita sursă a termenului de experiență*, și publicat în numărul pe mai al *Revistei Fundațiilor Regale*: „Noi socotim fundamentală doar problematica de cunoaștere, de aici preferințele noastre

Scanned with OKEN Scanner

pentru directiva obiectivantă husserliană; în spiritul timpului a fost însă mai curînd moda subiectivă a dorinței de trăire și salvare, ca de pe vasele în primejdie. În artă nu *cunoașterea* ca finalitate, ci *experiența* brută a primat." Nu se putea mai limpede : experiența brută, refuzată aici, e un alt nume pentru trăire, cazuistică, mărturisire și celelalte elemente care constituiau prima accepție a autenticității. Contrazicere sau deplasare de accent ? Totuși un factor comun există în ambele accepții și el mi se pare cu adevărat important. Cu un cuvînt, l-am putea numi *concretul* vieții. Trăire pură, în sens bergsonian, ori cunoaștere pură, în sens husserlian — căci aceștia sînt polii tezei lui Camil Petrescu — autenticitatea implică deopotrivă acest *concret*, pe care-l găsim explicat de Autor lui Fred Vasilescu în *Patul lui Procust* („Mai mult decît întîmplarea însăși, care nu poate fi mai extraordinară, orice ai spune, decît un război, ne-ar interesa amănuntele, mai ales cadrul, atmosfera și materialul întîmplării...") și generalizat spectaculos în citata prefață la amintirile colonelului Lăcusteanu, unde se face procesul întregii noastre proze din secolul al XIX-lea : „S-ar putea da numeroase exemple care să ilustreze incapacitatea de concret a veacului acesta în cultura românească. Lumea e amețită de toate miturile (istorice, filologice, liberalisme, idealism literar, versificație patriotică și complementele lor, criticismul superficial), viața în concretul semnificațiilor ei originare le scapă mai tuturor. O culoare tare, romantică și expansivă constituie paralelismul vizionar al unei vieți dîrze, înverșunate, creatoare de stat nou. Între ele, discrepanța dintre concret și ficțiune. Despre nimic literații din veacul trecut n-au *văzut* just, în sens semnificativ. Un roman românesc n-a existat din cauza acestei incapacități de a vedea sensibil." Autenticitatea este deci, fundamental, pentru Camil Petrescu un mod de a vedea sensibil lumea, în concretul semnificațiilor ei, înlăturînd schemele prestabilite, — fie control rațional al trăirii, fie ideologie care mitizează realul. Uneori dorința de concret merge pînă la sensul curat documentar și îl surprindem pe autorul *Patului lui Procust* respingînd ficțiunea și preferîndu-i transcrierea de evenimente reale, procesul verbal adică. „Povestește net,

Scanned with OKEN Scanner

la întîmplare, totul ca într-un proces verbal", spune Autorul aceluiași Fred Vasilescu. În ultimă instanță, autenticitatea e acea viață concretă, substanțială, culeasă din stradă, din banalitatea cotidiană, pe care, în *Ultima noapte*, naratorul o găsește preferabilă „iluziei vieții", emfazei, din romanul realist (doric).

Despre această poetică implicită și explicită a lui Camil Petrescu, s-a spus că este anticalofilă și declarat stendhaliană. Numele autorului lui *Roșu și negru* trebuie să ne rețină o clipă. El a fost rostit întîi de Perpessicius în cronica la *Ultima noapte*, dar aprecierea a rămas izolată în contextul unei critici mult mai dispuse să asocieze metoda romancierului român, și încă la sugestiile acestuia, cu Proust. Astăzi, situația ne apare răsturnată. Cu excepția lui Liviu Petrescu, aproape nimeni nu mai susține proustianismul lui Camil Petrescu, vorbindu-se frecvent în schimb de stendhalismul său. Alexandru Paleologu de exemplu *(Spiritul și litera)* socotește *Ultima noapte* „un perfect roman stendhalian", aflat într-o filiație directă cu proza franceză a secolului al XVIII-lea (o spuseseră și G. Călinescu și T. Vianu), și aduce atît argumentul unor opinii și referiri directe ale autorului însuși, cît și pe acela al tipului său de luciditate (emblema putînd fi aceste cuvinte ades invocate din *Jocul ielelor*: „cîtă luciditate, atîta conștiință, cîtă conștiință atîta pasiune și deci atîta dramă"). De aceeași părere este, pînă la un punct, și Alexandru George, dar argumentele diferă. Luciditatea lui Camil Petrescu ar fi înrudită cu a lui Stendhal mai ales în măsura în care „a vedea lucid nu înseamnă numai a dezvălui sensuri noi, ci și a descoperi complicații inextricabile." O întreagă problematică a „iluziei" ia naștere de aici și ea va fi analizată de Liviu Petrescu în articolul său din micul dicționar de *Scriitori români*. Celălalt argument al autorului *Semnelor și reperelor* este compozițional și se referă la „perspectivismul" din *Patul lui Procust* care e „o formă de garantare a autenticității realității și impresiilor" ce nu e, cum s-ar crede și cum a crezut Camil Petrescu însuși, înrîurită de Proust, ci de Stendhal și de Gide, creatorii „dosarului de existențe..."

Cu aceste considerații pun punct lungii discuții despre poetica romanului camilpetrescian, prin care am an-

Scanned with OKEN Scanner

ticipat analiza *Patului lui Procust*. Dacă ea a putut părea insuficient de clară, sper ca analiza să corecteze această impresie, aducînd elemente din altă sferă decît aceea teoretică.

În a treia scrisoare pe care doamna T. (care s-a lăsat cu greu convinsă să scrie) o pune în mîinile Autorului, principalii protagoniști ai romanului (la care trebuie adăugat Autorul însuși, căruia scrisoarea i se adresează) se află reuniți într-un chip aparte, altfel spus, fără să fie toți de față. De față sînt numai trei : doamna T. însăși, prietenul ei din copilărie D. și un oarecare X, a cărui identitate ne va fi divulgată ceva mai tîrziu de Autor, în persoana tînărului aviator Fred Vasilescu. Ceilalți doi, pînă la completarea cvintetului, adică Ladima și Emilia, nu sînt, măcar, pomeniți. Și, totuși, mărturisirea doamnei T. îi privește și pe ei. Dar să recitim scrisoarea :

„Luni de zile n-am știut nimic despre el. Mă întrebam uneori ce s-a făcut — mi se pare că te-am întrebat și pe dumneata despre el — cred că pe jumătate bucuroasă că nu mă mai sîcîie cu stăruințele sale, pe jumătate oarecum neliniștită că s-ar putea să fiu uitată de cineva pentru care ani de zile am fost sensul vieții lui, devenită acum indiferentă ca un astru care s-a răcit. Mi se părea că asta ar fi pentru mine însămi o dovadă că într-adevăr poate înceta cineva să mă iubească și că deci ar putea veni o zi, cînd pentru X aș fi o femeie ca oricare alta, pe care o lași pe stradă, să treacă fără s-o oprești, adică fără să socoți întîlnirea cu ea un mic eveniment.

Într-o seară, la Teatrul Național, venisem înadins s-o văd pe Lucile jucînd și-mi era ciudă pe dumneata că ai refuzat să vii s-o asculți, pretextînd că te indispun actrițele care debutează în piesele în versuri. Ea, săraca, stăruise să te fac să asiști la spectacol și cred că a considerat ca un eșec al meu faptul că nu te-am putut convinge să vii, dar refuzul dumitale n-a fost fără un soi de epilog. Alături de mine, cîteva fotolii mai la dreapta, era D., întovărășit de o fată drăguță, dacă vrei, dar amîndoi deplasați parcă la fotoliul de orchestră, ca doi eroi

Scanned with OKEN Scanner

din teatru care trebuie să ia din sală parte la acţiune. Nu părea deloc surprins cînd m-a văzut, şi asta m-a enervat puţin, pe urmă am observat că vorbea cu insistenţă şi cu o falsă căldură cu prietena lui. După un timp, ca şi cum s-ar fi topit în mine o pojghiţă sufletească, m-am simţit uşor înduioşată şi m-am hotărît să fac un foarte ciudat soi de serviciu amicului meu. L-am chemat — şi a încremenit cînd a văzut semnul mic pe care i l-am făcut — iar pentru că a trebuit să aştept puţin pînă să mă poată asculta, căci după privire simţeam că îi vîjîie urechile, l-am certat, cu intenţie, tare, ca să audă fata care îl întovărăşea, că m-a uitat cu desăvîrşire şi că nu a venit să mă vadă. Cu coada ochiului am căutat să ştiu dacă ea ascultă şi am văzut-o urmărindu-ne uimită. Aş fi vrut cu stăruinţă ca această atenţie a mea să-i ridice lui acţiunile de cuceritor asupra ei, căci cu sinceritate aş fi fost mulţumită ca o femeie să-l iubească, să-i dea ceea ce nu-i pot da eu, dar asupra iubirii lor, acomodată în lumea posibilităţilor, să planeze, superioară ca un vis irealizabil, pasiunea lui pentru mine. D. era atît de fericit că toate zbîrciturile feţei îi dispăruseră, întinse de un val de sînge, gura i se umezise şi ochii îi rîdeau mai înviorăţi. În antractul următor am primit însă prin omul de serviciu un bileţel al Lucilei prin care remarca mirată lipsa dumitale, îmi închipuisem eu că ai ei erau ochii care cercetau neliniştiţi prin gaura practicată în cortină şi, declarîndu-se mulţumită că D. e în sală, mă ruga stăruitor să-i cer lui să scrie cîteva rînduri, despre debutul ei, la gazetă, căci se vede că ea îl crede gazetar influent. Mi s-a oprit o clipă sîngele sub piele, am avut pentru mine însămi un gest de dezolare. Mi-am spus, vorbind în gînd ca un desen pe aceeaşi culoare, că pentru nimic în lume nu aş putea cere lui D. un serviciu, acum după ce fusesem prietenoasă cu el. Un surîs dăruit e un lucru prea frumos ca să fie măsurat cu vreun echivalent şi eu îngheţ uneori, chiar cînd constatarea e ulterioară, la gîndul că ar fi bănuit cineva că un zîmbet al meu e interesat, deşi, e timpul să-ţi spun, mi se pare că din diferite motive lumea mă crede altfel. Cu mîndria sufocată ca într-o agonie

Scanned with OKEN Scanner

l-am chemat din nou, la sfîrșit, pe D. cerîndu-i, cu glasul dezarticulat, să scrie cîteva rînduri. Într-o gazetă fără tiraj a apărut un articol ditirambic, dar Lucilei nu i-am vorbit luni de zile.

Indispoziția acestei întîmplări, insensibilitatea mea față de D., chiar acum, cînd era întovărășit de o femeie, a fost apoi, după ce și-au pierdut din acuitate, pentru gîndurile care m-au frămîntat pe drum spre casă, ca o injecție care prepară un corp pentru operație. Era în mine o durere amorțită, la constatarea pe care o făceam acum că nici gelozia, că nimic nu poate stimula o dragoste inexistentă, că nici mijlocul acesta recomandat de atîți autori de maxime și de piese de teatru nu mi-ar putea fi de nici un folos, dacă aș încerca vreodată să-mi cîștig prețul în ochii lui X.

Într-o zi, D. s-a achitat însă de serviciul pe care am încercat să i-l fac, încă în mod princiar, deși fără să știe. Înainte de Paște, plecam cu acceleratul la mătușa mea. Știu că ține mult să mă aibă de sărbători, pentru că venirea mea e un adevărat eveniment în orășelul lor. Casa mătușii-mi capătă o deosebită importanță, devine centrul vizitelor pascale și mai toate familiile își dau întîlnire în casa în care mergem noi. Cum mătușă-mea este o nevinovată cochetă a primirilor gospodărești, e fericită cînd mă duc la ei. Mă așezasem deci confortabil pe locul meu, lîngă fereastră, cu pardesiul încheiat și o tocă ușoară de drum trasă aproape de ochi. Examinam curioasă pe tovarășii de compartiment, cînd a apărut în ușă, chemînd că a găsit loc, recenta metresă a lui X. Am încremenit cu buzele întredeschise și inima îmi palpita ca o pasăre ce se zbate să zboare, în mîna cuiva, și nu izbutește. Crisparea gîtului îmi împiedica respirația. M-am ghemuit mai mult, ca să nu fiu recunoscută, și mi-am întors cu totul privirea pe fereastră. El a apărut primăvăratic — l-am simțit fără să-l văd pe cînd așeza geamantanul în plasă, pe urmă s-au așezat alături și atunci am întors și eu capul. M-a salutat surprins și amabil, dar era o amabilitate evident voită. Am înțeles mai tîrziu că mergeau să facă Paștele la Sinaia, am înțeles din întrebările ei nerăbdătoare, dar și din geamantanul care dusese cîndva și sărmanele mele cămășuțe la Sighișoara,

tot de Paşte. Era o durere pe care nu o mai puteam stăpîni, care îmi măcina corpul ca un voltaj prea mare, un aparat. La fel mergea acum cu o altă femeie, reedita funcţional ca un conductor un drum care în amintirea mea era un refugiu unic de bucurie trecută, căci socoteam cele trei zile petrecute în vremea dragostei noastre, în orăşelul săsesc cu aspect medieval şi cu cetate, incomparabile în viaţa lui şi a mea. După o examinare amănunţită în care desprinsesem acest episod din tot ceea ce în Bucureşti fostul meu prieten putea reedita cu alte femei, alesesem din trecut această călătorie, cum ai alege o mobilă care a mai rămas bună printre ruinele lăsate de un incendiu. Am simţit zădărnicia oricărei iluzii, dar abia tîrziu am putut să surîd pentru mine însămi, şi surîsul acesta m-a liniştit cum trebuie să-l liniştească pe oratorul care şi-a pierdut penibil şirul, o întorsătură de frază fericită, bună de final. Liniştea mi-a fost însă de scurtă durată, căci peste cîteva clipe s-a mai urcat în compartimentul nostru un domn care ţi-e prieten şi dumitale şi lui X şi mie, dar care are un oribil aer de mizantrop, cu ochelarii care îi cad atît de des pe nas în jos, că a ajuns să aibă un adevărat tic al gurii. Ei bine, cînd l-am văzut, cînd am înţeles că studiază penibila întîlnire ca o vulgară dramă şi că face în gînd ipoteze asupra sentimentelor mele, m-am simţit într-adevăr părăsită şi mizerabilă. Cu puţin înainte de plecarea trenului a intrat însă în compartiment un comisioner, cărunt, înalt şi cu mustaţa tunsă pe gura cocoloşită, pe care îl cunoşteam de cînd îmi aducea flori de la D. Avea acum în braţe un vas, un fel de strachină înţesată cu viorele, ca o floarea-soarelui albastră închisă în smalţ verde. Pe un carton alb D. îmi scria că socoate că-mi va fi călătoria mai plăcută dacă voi avea dinainte grămada de flori. Un domn de vizavi a şi fixat orizontala mescioară a compartimentului, de am pus pe ea vasul cu minunea de fraged albastru care îţi împrospăta respiraţia, ca şi privirea, ca şi gîndurile. Pe urmă darul venea, aparent, din lumea tuturor posibilităţilor şi făcea impresie. Cel puţin ştiam acum că nu mai sînt compătimită.

T."

Scanned with OKEN Scanner

Înainte de a intra în analiza propriu-zisă a acestei ultime scrisori a doamnei T., trebuie să mă refer, într-o destul de lungă paranteză, și sub un anumit raport, la toate trei scrisorile ei. Am văzut că Autorul depune oarecare efort pentru a o convinge pe doamna T. să le scrie. Destinația lor rămîne „strict personală", cum Autorul e silit să admită, căci „oroarea ei (a doamnei T.) de exhibiționism, fie și psihologic, fusese mai tare". Nu pot lăsa neremarcată o anumită inconsecvență a romancierului care, în pofida acestui fel de a fi, rezervat, prea decent și chiar cam burghez, al eroinei sale, îi atribuie, într-una din scrisori, mărturisiri atît de directe și de „compromițătoare" încît ne vine greu să le justificăm. O femeie mai puțin sobră ca ea și încă s-ar rușina să înfățișeze detaliile scabroase ale acuplării, la care o împinge mila, cu D. Inconsecvența nu e doar psihologică, dar învederează statutul ambiguu al formei literare întrebuințate de Camil Petrescu. Conform tezei sale, pe care am citat-o, romancierul urmărește să-și convingă cititorii (e strategia lui) că au în față mostre de *littérature-vérité*, scrise de neprofesioniști, deci fără pretenție de „stil", mărginite la consemnarea nudă, dar cît mai amănunțită, a faptelor. Doamna T. este însă de două ori greșit „aleasă" în vederea acestui scop : o dată, din cauza acelei discreții, a acelui aer snob și monden, în care se reflecta un maximum de convenționalism social, care o fac inaptă de mărturisiri acute (de aici, impresia de neverosimil a unor astfel de mărturisiri, cînd apar în scrisorile ei) ; a doua oară, și dintr-un motiv oarecum invers, pentru că doamna T., femeie cultivată, fină, intelectuală, este, cum ne spune Autorul, o *cititoare de romane*, scriind deci într-un limbaj ce nu poate scăpa presiunii clișeelor genului, foarte îngrijit și „literar". Autorul a solicitat niște documente sufletești în stare pură și a obținut trei scrisori de o frapantă calitate literară. Dacă el ne explica deschis lucrurile, procedeul ar fi fost nu numai acceptabil, dar interesant, căci ar fi dovedit că personajele sînt cele care i-au condus pînă la urmă mîna și autenticitatea ar fi sporit. Aceasta este problema centrală a parantezei mele : ce rol exact i se încredințează Autorului în *Patul lui Procust ?* Am atras atenția că el nu e, propriu vorbind, nici protagonist, nici

Scanned with OKEN Scanner

narator. Poate că, spre a spulbera o confuzie posibilă, e mai bine să spunem că este, cîte puţin, şi una, şi alta. Nu e un simplu organizator al scenariului : intră în scenă şi spune cîteva replici. Aici e o inovaţie strategică absolută în romanul nostru şi, în jumătatea de secol de la apariţia *Patului lui Procust*, rareori folosită. Cititorul nu e nici azi mult mai capabil să discearnă. Cauza ? Conform tradiţiei dorice, autorul e deplin creditabil. Cuvîntul lui nu suscită îndoieli. Naratorul ionic este, din contra, principial necreditabil. Păstrînd în scenă pe Autor, dar schimbîndu-i radical atribuţiile clasice, Camil Petrescu ne pune în încurcătură. Acestea sînt în număr de două : relatarea şi organizarea. Prima era evidentă şi necontestată în romanul doric. A doua era discretă, cu excepţii, ca *Tristram Shandy* sau *Ciocoii vechi şi noi*, dintr-o perioadă în general anterioară realismul impersonal. În *Patul lui Procust*, Autorul nu mai relatează decît puţine întîmplări, şi încă şi pe acestea în subsolul paginilor şi într-un epilog : e, deci, un narator periferic. În schimb, rolul organizatoric devine decisiv şi, ceea ce e mai important, făţiş. I se adaugă, în sfîrşit, un al treilea rol, de protagonist, de asemenea secundar, dar care nu trebuie uitat. Pentru ca această complexă şi inedită strategie să fie eficientă, e necesar ca cititorul să înţeleagă exact atribuţiile Autorului în *Patul lui Procust* şi să nu le confunde cu acelea din romanul doric. Voi da un singur exemplu de confuzie posibilă şi gravă. Încă înainte de intrarea în scenă a unor personaje, ele ne sînt prezentate de Autor (în subsoluri), în portrete pe cît de sumare, pe atît de decise : doamna T., Fred Vasilescu, Emilia. Despre Emilia, de exemplu, Autorul ne spune că este „o fostă actriţă, o stagiară angajată aproape în fiecare an, căci exaspera pe directori prin tot soiul de intervenţii, şi tot în fiecare an, sistematic, eliminată, căci într-adevăr n-avea aproape nimic cu arta, şi nu îndeplinea măcar nici acel minimum social, care îngăduie menţinerea în cadrele acestei instituţii, chiar fără un talent". O asemenea caracterizare, pusă în gura autorului, însemna în romanul doric o judecată fără apel : viaţa personajului lua, sub greutatea ei de lespede, forma definitivă a unui destin. Naratorul omniscient se confunda acolo cu romancierul. Dar, dacă

Scanned with OKEN Scanner

am interpreta-o la fel și în *Patul lui Procust*, ar însemna că tot jocul subtil de perspective, — prin care Emilia e, pe rînd, iubita ideală a lui Ladima, „la petite amie" a lui Fred sau cocota vulgară care se prezintă singură, — ne este interzis, căci pornim cu o prea puternică imagine preconceputâ despre ea. Cred că mulți cititori au fost induși în eroare și, mărturisesc, mă număr printre ei. Am fost adesea, recitind romanul, nemulțumit de felul în care Autorul spulberă de la început misterul personajelor sale, prin caracterizări nemijlocite și tranșante, pînă cînd am înțeles că trebuie considerat și el, ca și ceilalți naratori-personaje, o voce între altele și nimic mai mult. Tendința de a lega de autor Vocea unică și creditabilă este aceea care ne induce în eroare. Vom fi mai aproape de spiritul romanului dacă vom considera că Autorul este la fel de necreditabil ca și Fred Vasilescu sau doamna T. Mai mult : că nu știe mai multe decît ei. În el nu trebuie să continuăm a vedea pe romancier, ci un personaj oarecare. Impresia de contrafăcut pe care ne-o lasă moartea lui Fred sau felul în care el își reprimă iubirea pentru doamna T. nu se datorează, nici ele, decît convingerii noastre, educate la școala autorității dorice, că Autorul știe, dar nu spune, anumite lucruri. În intenția lui Camil Petrescu, *el nu spune fiindcă nu știe*. Cu aceste măsuri de precauție, putem reveni la scrisoarea doamnei T.

Doamna T., proprietară a unui mic magazin de mobilă, femeie frumoasă și cu gust pentru artă, întîlnește la teatru pe D., un gazetar obscur, care o iubește de mulți ani și a plictisit-o îndeajuns cu asiduitățile lui, și care acum apare deodată în compania altei femei. Doamna T. iubește la rîndul ei, și tot fără speranță, pe X., care însă o evită în chip ciudat. Întîmplarea îi aduce față în față în compartimentul de tren, doamna T. singură, ca și la teatru, X. însoțit de o altă femeie. Cele două întîlniri relatate în scrisoare au un vădit caracter simetric, în raport, dacă pot spune așa, de planul în care se află doamna T. Față de „trădarea" lui D., tînăra femeie se arată și bucuroasă, și neliniștită. Crezîndu-se salvată de curtea tenace și obositoare pe care a trebuit să i-o respingă mereu (cu unele compromisuri miloase), doamna T. nu-și poate reprima totuși surpriza neplăcută că omul, pentru care a

Scanned with OKEN Scanner

părut a reprezenta atîţia ani însuşi sensul vieţii, ar fi în stare s-o înlocuiască cu alta. Mişcare de vanitate rănită, deci. Cea de a doua întîlnire o obligă pe doamna T. să se descurce într-o situaţie foarte diferită, avînd însă cu prima elementul comun al vanităţii rănite ; cauza fiind de data aceasta uşurinţa cu care X, fostul ei iubit, repetă cu altă femeie circumstanţe şi gesturi din apusa lor iubire pe care, naivă, ea le crezuse unice. Şi chiar dacă aici se adaugă suferinţa iubirii înşelate, căci X nu-i este străin nici acum doamnei T., vanitatea contează foarte mult, dovadă că buchetul de flori adus de comisioner restabileşte provizoriu calmul sufletesc al eroinei : „cel puţin ştiam acum că nu mai sînt compătimită".

Cel mai interesant lucru mi se pare felul în care doamna T. conduce un anumit joc : conştientă de rolul vanităţii în dragoste (despre care vom mai avea prilejul să vorbim), ea se analizează nu doar spre a se cunoaşte pe sine mai bine, dar şi pentru a-i cunoaşte într-o oarecare măsură pe ceilalţi. În acest scop simetria la care m-am referit îi oferă prilejul indispensabil. Iată : doamna T. nu-l iubeşte pe D. şi, dacă are o tresărire de nelinişte cînd îl surprinde cu altă femeie, cauza o pune, chiar ea, pe seama vanităţii („neliniştită că s-ar putea să fiu uitată de cineva pentru care ani de zile am fost sensul vieţii lui, devenită acum indiferentă ca un astru care s-a răcit"). Descoperirea care o tulbură cu adevărat nu este însă aceasta ci alta, de care eroina e numai parţial conştientă. Voi transcrie a doua oară un scurt pasaj spre a o face evidentă, căci e de mare importanţă : „Era în mine o durere amorţită, la constatarea pe care o făceam acum că nici gelozia, că nimic nu poate stimula o dragoste inexistentă, că nici mijlocul acesta recomandat de atîţi autori de maxime şi de piese de teatru nu mi-ar putea fi de nici un folos, dacă aş încerca vreodată să-mi cîştig preţul în ochii lui X". Aşadar, X, mereu X ! Doamna T. raţionează simplu şi corect : dacă mişcarea de orgoliu sau de gelozie iscată în sufletul ei de „trădarea" lui D. nu e capabilă să o determine a-l iubi înseamnă că nici ea, la rîndul ei, nu are vreo şansă de a-l recuceri pe X, provocîndu-l eventual în acelaşi

Scanned with OKEN Scanner

fel. Concluzia eroinei este de două ori importantă pentru demonstrația mea : o dată, pentru ceea ce ne spune despre tehnica analizei psihologice și despre obiectul ei în romanul camilpetrescian ; altă dată pentru ceea ce ne dezvăluie cu privire la concepția despre iubire a scriitorului român. Aceste consecințe trebuiesc cercetate pe rînd.

Ca și în *Ultima noapte*, perspectiva și vocea sînt atribuite în *Patul lui Procust* unor personaje determinate. Nu avem acces decît la conștiința acestor personaje-naratori, între ele trebuind așezat, cum am remarcat deja, însuși Autorul, lipsit de vechile privilegii, făcînd un fel de figurație în propriul roman. Față de Hortensia Papadat-Bengescu, autorul *Patului lui Procust* e mult mai radical în reformarea ionică a romanului. Dacă la cea dintîi, analiza omniscientă revenea (mai ales în *Drumul ascuns)* și reducea din multiplicitatea vie a perspectivelor interne, la Camil Petrescu analiza e adaptată legilor acestei interiorități, foarte rar încălcate. Pentru prima oară în romanul românesc putem urmări funcționarea analizei psihologice în varianta riguros ionică, în care, deci, cititorului nu i se oferă nici o garanție exterioară de adevăr al faptelor, ci numai confruntarea, contradictorie, a punctelor de vedere subiective. Am arătat deja că tot ceea ce cititorul știe despre Ela în *Ultima noapte* îi este furnizat de Ștefan, narator prin excelență necreditabil (ca, în justiție, acel martor care ar fi însuși soțul gelos). Înmulțind în *Patul lui Procust* perspectivele și vocile (noi cunoaștem de pildă avatarurile iubirii dintre Fred Vasilescu și doamna T. atît din punctul de vedere al bărbatului, cît și din cel al femeii, situație esențial nouă față de aceea din romanul anterior), Camil Petrescu pare a voi să ne ofere garanția de adevăr ce lipsea în *Ultima noapte* : însă, pînă la urmă, o astfel de garanție se dovedește iluzorie. Nu sîntem mult mai avansați în dezlegarea „enigmei" dragostei dintre Fred Vasilescu și doamna T. nici după ce îi ascultăm pe amîndoi. Două subiectivități nu fac o obiectivitate. Putem spori oricît numărul lor. Aceasta pare a fi legea în romanul lui Camil Petrescu. Am greși însă dacă n-am atrage atenția că, într-o măsură, ignoranța noastră se datorează caracte-

Scanned with OKEN Scanner

rului lacunar al confesiunii lui Fred Vasilescu ; în chip evident, el ascunde motivul real al despărţirii de doamna T. (şi pe care ea nu-l cunoaşte). Să fie Fred Vasilescu un individ atît de secretos ? Dar dacă acest motiv nu-i este pe deplin limpede nici lui însuşi ? E de mirare că nu s-a luat în considerare această ultimă posibilitate. Dar ea putea intra în vederile romancierului şi este perfect justificată de legea pe care am formulat-o mai sus. Cînd voi examina concepţia camilpetresciană a iubirii, voi încerca să elucidez inhibiţia erotică a lui Fred. Deocamdată nu pot decît să relev o particularitate a jurnalului său : care este, vădit, al unui om inteligent, citit, însă mai doritor să-şi trăiască viaţa decît să se observe. Foarte puţine pagini ale jurnalului său sînt autoscopice. Mai numeroase sînt paginile introspective în scrisorile doamnei T., femeie şi, pe deasupra, fire interiorizată, secretă, sensibilă. Pe lîngă scrisorile fostei sale prietene, caietele puse de mondenul aviator în mîinile Autorului sînt mai sărace în conjecturi psihologice, deşi incomparabil mai bogate în fapte. Să notăm şi că, în vreme ce doamna T. povesteşte exclusiv iubirea ei nefericită pentru Fred (numindu-l X, cu o discreţie care-şi are raţiunea ei), acesta, în ce-l priveşte, consacră cea mai mare parte a însemnărilor sale dragostei lui Ladima pentru Emilia. Mobilul însuşi al relatărilor lor diferă : doamna T. pare Autorului o femeie care are ceva de spus, al cărui „complex de experienţă şi frumuseţe“ nu trebuie să se piardă ; Fred, din contra, e solicitat să scrie după întîlnirea de pe stradă cu Emilia, şi nu nevoia pură de a se confesa îl va determina s-o facă, ci aceea de a-şi explica lui însuşi (prin efortul de a explica Autorului) o relaţie — între Ladima şi Emilia — care, prin absurdul ei, nu-l lasă să doarmă („Sînt ca şi bolnav din asta, de o lună de zile. Un adevărat subiect de roman...“). Psihologic, scrisorile lui Fred sînt orientate spre în afară, ale doamnei T. spre înăuntru.

Vom căuta modelul analizei (sau al introspecţiei) psihologice în acestea din urmă. Să ne întoarcem în sala teatrului şi să ne reamintim cum obţine doamna T. convingerea că iubirea lui Fred pentru ea nu poate fi în nici un fel stimulată : luînd ca reper sentimentele ei

Scanned with OKEN Scanner

pentru D. Concluzia ar fi că, la fel cu eroina lui Camil Petrescu, noi nu putem cunoaște cu adevărat sufletul celuilalt : ne putem observa pe noi înșine și putem, cel mult, să presupunem că experiența noastră e valabilă pentru toată lumea. Aici e o convingere mai adîncă a romancierului, care hotărăște felul analizei psihologice în romanele sale : naratorul n-a pierdut doar omniscienţa dorică, dar în fond capacitatea de a cunoaște alteritatea. Tot ce-i rămîne este s-o imagineze. Și cum altfel ar putea-o face decît plecînd de la sine și generalizînd ? Sufletul altora ne devine cunoscut prin prisma propriului suflet : orice analiză este o autoanaliză, orice observaţie psihologică se sprijină pe introspecţie. Dar, procedînd așa, nu ajungem la certitudini, ci la ipoteze. Sufletul altuia ţine de domeniul posibilului iar introspecţia dobîndește caracter aproape experimental, în măsura în care sufletul celui ce se observă rămîne criteriul unic de verificare. În aceste condiţii, multiplicarea perspectivelor în *Patul lui Procust* se explică lesne. Față de *Ultima noapte,* s-a petrecut și o altă evoluţie semnificativă : introspecţia nu mai este exclusiv un mijloc de autocunoaștere, ci și unul de cunoaștere a celuilalt. Ceea ce era sugerat timid în întîiul roman, apare cu limpezime în al doilea, și anume un sens obiectiv al subiectivităţii. Autenticitatea fiind posibilă doar prin revelarea unui *eu,* ea nu trebuie totuși redusă la jurnalul intim, adică la expresia *eului propriu* : prin extrapolarea rezultatelor ei, devine o metodă de a cunoaște (relativ) *orice eu.* Va trebui să admitem, în acest caz, că *eul* are o substanţialitate, că el nu constă doar în concretul fugitiv și irepetabil al unor trăiri, în fluxul liber al conștiinţei, în revelaţiile de neîmpărtășit a subiectivităţii. Dacă raţionamentul meu este just, va trebui să admitem, mai ales, ca o consecinţă extrem de importantă, faptul că introspecţia se îndreaptă în romanul lui Camil Petrescu către acele straturi ale conștiinţei care, prin elementele comune ce le conţin, sînt mai lesne descifrabile. Unicitatea insondabilă de la bază e valabilă numai pentru mine și lipsită de ferestre spre alţii ; cu unul sau două caturi mai sus, în turnul conștiinţei, încep să pătrundă raze de lumină din exterior și, prin ferestre

Scanned with OKEN Scanner

din ce în ce mai largi, ființa mea trimite și primește mesaje.

În *Arta prozatorilor români*, T. Vianu a remarcat deja că „spre deosebire de L. Rebreanu, de d-na Bengescu, de Gib Mihăiescu, ceea ce izbutește mai bine autorului *Ultimei nopți* nu este atît afundarea în regiunile obscure ale conștiinței, cît exactitatea aproape științifică în despicarea complexelor sufletești tipice". Camil Petrescu ar proceda întocmai ca moraliștii clasici. După metoda analitică foarte caracteristică a romancierului, iată, deci, și obiectul ei : putem preciza acum că el nu e compus din trăiri abisale (T. Vianu are dreptate), ci din *comportamente*, care sînt, prin natura lor, sociale. Toți eroii-naratori ai lui Camil Petrescu, dealtfel, situează comportamentul în centrul preocupărilor lor. Ei se observă cu grijă, ca și cum s-ar privi cu ochii altora : ca să vadă ce impresie fac. Scrisoarea doamnei T. pe care am reprodus-o ne arată cu claritate că, socialmente vorbind, comportarea poate fi un criteriu de judecată. Cu ajutorul lui, doamna T. împarte, intuitiv, oamenii în două mari clase : cei care se comportă firesc în lume și crispații. Primul lucru care îi sare în ochi în atitudinea lui D. și a prietenei sale este că par „deplasați" în fotoliile lor din sala teatrului. În schimb X, intrînd în compartiment, este de un firesc absolut, încît pînă și surpriza de a o întîlni acolo e repede învinsă, iar falsa căldură din vocea lui nu e perceptibilă decît pentru urechile prea finei doamne T. Emoția e un factor de crispare chiar și la cei care au *l'usage du monde* : totul e s-o ascundă. Doamna T. simte că i se crispează gîtul sau că îi îngheață sîngele sub piele, cînd îl vede pe X. D. e literalmente încremenit în fața femeii pe care o adoră. Dar dacă X sau doamna T. reușesc să-și disimuleze stînjeneala, D. o mărturisește, prin toată ființa lui, catastrofic. Comportamentul, aparența trec înaintea simțirii adevărate și au menirea s-o protejeze de priviri străine. În scena din tren, doamna T. trebuie să joace comedia nepăsării în fața cunoștinței comune și se simte ușurată de sosirea comisionerului care o ajută să lase impresia că X nu mai e bărbatul cel mai important din viața ei. Exemplele pot fi mai multe. Ștefan Gheorghidiu, în celălalt roman, trăiește clipe penibile

Scanned with OKEN Scanner

cînd, în *le meilleur monde* unde l-a propulsat moștenirea, compararea ținutei lui cu a altora îl dezavantajează. Fred Vasilescu e un snob perfect. De la începutul romanului, îl surprindem preocupat (nu exclusiv, dar într-o măsură însemnată) de tot soiul de mărunțișuri de comportare. Nimic profund : cutare lucru „se face", cutare „nu se face". La restaurant, cu cei doi prieteni scriitori, reflecțiile lui mute se rotesc în jurul serviciului și gesturilor chelnerilor. Cînd, apoi, se duce la Emilia, și femeile sar să-l întîmpine iar un tînăr aflat acolo dispare cît ai clipi la ivirea musafirului, Fred își spune în gînd : „Toată mișcarea asta produsă de venirea mea... mi-a descoperit... că există straturi de viață morală mult mai jos decît mine". Între păturile sociale, diferența e, deci, tot una de comportament. Evoluția părerii lui Fred despre Ladima se realizează în sensul descoperirii sub aparența unui om stîngaci și crispat (judecat, inițial, în consecință) a unui suflet remarcabil. Dar a trebuit trecută bariera comportamentului social.

Să închei exemplele. Acesta fiind stratul predilect, în care se fixează analiza, nu e de mirare că în romanele lui Camil Petrescu obținem mai multe informații despre comportarea în lume a eroilor decît despre orice altă zonă a sufletului lor. Desigur, dragostea, gelozia, disprețul nu lipsesc : dar ele ne sînt relevate prin comportamente specifice, ca și cum dincolo de această coajă socială n-ar fi nimic. Voi apela din nou la scrisoarea doamnei T. Deși relația esențială dintre cei trei protagoniști implică toate acele sentimente pe care le-am amintit, naratoarea nu e decît în plan secund preocupată de ele : problema ei adevărată constă în a le masca printr-o comportare abilă. Ea este, parțial, conștientă că face un fel de joc de societate. Îl cheamă pe D., cu „un semn mic" (gesturile mici sînd dictate, s-ar zice, de codul eleganței după care se conduce), voind, mai în glumă, mai în serios, să-i crească acțiunile în ochii însoțitoarei lui. Și, în timp ce-i vorbește, cu o cordialitate falsă, trage cu ochiul la aceasta din urmă ca să-i surprindă reacția. Fata, nici nu se putea altfel, rămăsese cu gura căscată. (Dar să nu uităm că doamna T. povestește scena.) Rugată de Lucile să-i ceară lui D. un articol despre ea, n-o îngrozește gîndul că-l

Scanned with OKEN Scanner

silește, poate, pe adoratorul ei să scrie ceva ce nu crede, ci gîndul că el ar putea interpreta greșit, ca izvorîtă dintr-un interes de moment, cordialitate ei (cum am văzut, falsă). Nu vrea să-i fie interpretat greșit gestul : atît și nimic mai mult. Minuția analitică e pusă în slujba decorticării unei reacțiuni pur sociale. Iar gelozia care o cuprinde la vederea lui X în tren este repede deviată, la apariția prietenului comun, către jena de a se ști compătimită.

Cu o imagine asemănătoare a sufletului — reflectat de o oglindă socială ori mondenă și aproape deloc revelat în structurile lui de mare adîncime — ne vom reîntîlni de exemplu în romanele lui Anton Holban, și vom înțelege mai bine atunci că, cel puțin pe o latură a lui, psihologismul romanului nostru interbelic are mult mai multe tangențe cu „analiza" de tip franțuzesc (educată la școala clasicilor, a lui Proust și Gide) decît cu investigarea abisurilor ființei umane din romanul rusesc mai vechi sau cu senzualismul metafizic din acela, mai nou, al unui D. H. Lawrence ; și încă, e mai legată de luciditatea moraliștilor sau de „răutatea", în fond foarte rațională, a lui Stendhal, decît de unele tentative, ca a lui Faulkner sau a Virginiei Woolf, în aceeași epocă, sau ca a Nathaliei Sarraute, mai tîrziu, de a sugera fluiditatea intensă a conștiinței și haloul misterios de impresii în care se învelește ca larva viermelui de mătase în coconul ei. Această împrejurare e cu atît mai demnă de atenție în cazul lui Camil Petrescu, cu cît el, spre deosebire de Holban, a pornit de la un punct de vedere net anticartezian (și principal antifrancez) în materie de psihologie, și nu a părut deloc sensibil (teoretic sensibil) la ceea ce era, în Proust însuși, moștenire a clasicei discipline de observare a sufletului, sau competență proprie, tot așa de franceză și de clasică, în materie de comportament social, mondenitate, snobism, joc de aparențe. Cum vom avea ocazia să constatăm în finalul acestui capitol, atitudinea în general foarte critică a lui Camil Petrescu față de valorile burgheze s-a clădit pe un spirit eminamente burghez, adică logic și fără dezordini profunde, igienic, citadin, cu o interioritate evidentă, deși superficială ; și că, nu întîmplător, autorul *Tezelor și antitezelor* a fost

cel mai aprig susținător la noi al romanului orășenesc, cu eroi suficient de complecși spre a se preta analizei. Camil Petrescu considera complexitatea conștiinței ca o formă de intelectualitate și excludea de la ea pe eroul tradițional al prozei noastre. Dar o dată cu „țăranul", cu omul „simplu", al cărui suflet ar fi „ca neantul, fără probleme", dispare din romanul camilpetrescian și acel erou suferind de angoase inexplicabile, ca de un rău al secolului, locuind și vorbind dintr-o subterană a sufletului. Subsolurile *Patului lui Procust* nu sînt subterana dostoievskiană : ele sînt confortabile, luminoase și climatizate. Seamănă cu magazinul de mobilă modernă al doamnei T., al acelei femei frumoase și cu o atît de perfectă stăpînire a artei de a *apărea* în lume, care, amintindu-și de trecute întîmplări din iubirea ei cu X, reușește să-și învingă suferința, gelozia, neliniștea, și să se observe cu cea mai literară și proustiană obiectivitate : „După o examinare amănunțită în care desprinsesem acest episod din tot ceea ce în București fostul meu prieten putea reedita cu alte femei, alesesem din trecut această călătorie, cum ai alege o mobilă care a rămas bună printre ruinele lăsate de un incendiu."

Cea mai falsă idee cu privire la firea personajelor camilpetresciene (bazată, poate, pe o confuzie cu firea autorului lor și, în orice caz, mai valabilă pentru eroii pieselor decît pentru aceia ai romanelor) este și cea mai răspîndită : și anume înțelegerea nervozității și freneziei lor ca o dovadă de sinceritate a trăirilor. Autentici, doamna T., Fred, Gheorghidiu sînt cu adevărat, dar nu și sinceri, în sensul vulgar, adică gata să se livreze celorlalți trup și suflet și mai ales suflet. Dimpotrivă : dorința lor cea mai vie este nu de *a fi,* ci de *a părea.* Nu întîmplător sînt, toți, atît de atenți la comportarea lor în lume. Nervozitatea le vine din greutatea de a-și reține sentimentele, de a „face față". Fred aleargă ca un nebun cu automobilul, noaptea, la Movilă, ca să „uite" pe doamna T., ca să-și anestezieze gelozia : vrea în fond să evite scandalul public al dezvăluirii sentimentelor. Acești eroi nu sînt sinceri și fiindcă au un simț al onoarei foarte dezvoltat. Dar onoarea e singurul domeniu care nu poate

Scanned with OKEN Scanner

exista fără cod. Simț al onoarei înseamnă cod al onoarei. Duelgii incurabili (ca și eroii stendhalieni din *Lucien Leuwen*), eroii camilpetrescieni cred mai curînd în salvarea aparențelor decît în adevăr. Nu se bat din iubire, ci din orgoliu. Și așa mai departe. Aceste laturi ale sufletului camilpetrescian mă fac să cred că nu dragostea, și cu atît mai puțin amorul-pasiune, cum s-a pretins, reprezintă atitudinea esențială în viziunea despre iubire a scriitorului, ci încercarea de a struni sentimentul în chingile bunei cuviințe și ale onorabilității sociale.

Desigur, cu aceasta n-am spus totul. Problema amorului-pasiune în opera lui Camil Petrescu a opus, în două articole deopotrivă de admirabile, de acum un deceniu, pe Alexandru George lui Alexandru Paleologu. Problema ca atare a formulat-o, întîiul, Alexandru Paleologu în *Tema duelului la Camil Petrescu* (din volumul *Spiritul și litera*, unde sînt și alte contribuții valoroase la cunoașterea scriitorului). El a afirmat, pornind de la clasificarea cunoscută a lui Stendhal, că romanele și piesele lui Camil Petrescu ilustrează fără echivoc *l'amour-passion*, provenită din tradiția cavalerească și „courtoise", și, implicînd verificarea de foc a unor probe de iscusință, ascultă de un întreg ceremonial de perfecționare spirituală. Luînd pe Tristan drept prototip (după o idee a lui Denis de Rougemont), eseistul român fixează notele principale ale acestui fel de iubire în : pasiune (care, etimologic, înseamnă suferință), „monoideism voluntar la început, patologic la urmă" (cuvintele lui Ștefan Gheorghidiu), depășirea unor obstacole, „care îl obligă pe amant la toată seria de *prouesses*". Aceste note i se pare a le regăsi în operele lui Camil Petrescu : „La o analiză mai atentă, *toate* pasiunile din operele enumerate sînt pasiuni cavalerești și toate sînt mortale". Și, legînd acest aspect de restul convingerilor scriitorului, Alexandru Paleologu conchide : „Amorul-pasiune este, așa cum subliniază și Denis de Rougemont, un mijloc privilegiat de cunoaștere, însoțind pasiunea cu inteligența. Cavalerismul însemna așadar, *noocrație* și *revoltă*. Camil Petrescu se situa prin poziția lui teoretică și practică pe un plan de unde decurgeau în mod necesar toate acele coincidențe pe care le-am trecut în revistă." Acestor păreri le-a răspuns

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru George în *Eros și luciditate* (din *Semne și repere*), în cîteva pagini dense și la obiect. Nu voi intra aici în amănuntele, altfel foarte interesante ale disputei, reținînd doar unele precizări. Lui Alexandru George i se pare că amorul-pasiune care străbate opera lui Camil Petrescu nu coincide total cu acela medieval, caracterul patologic avînd înțelesuri diferite, și formula cavalerească fiind inaplicabilă la multe din personajele camil-petresciene. În plus, formula cu atare, propusă de Denis de Reugemont și preluată de Alexandru Paleologu, e discutabilă, crede Alexandru George, căci nu Tristan e prototipul amantului medieval, ci Lancelot, îndrăgostit statornic, din adolescență pînă la moarte, de Ginevra, soția regelui Arthur. În sfîrșit, însoțirea pasiunii cu inteligența, în amorul-pasiune, ar ridica, în cazul operei lui Camil Petrescu, dificultăți nebănuite de Alexandru Paleologu, deoarece eroii se comportă destul de contradictoriu, de la Gelu Ruscanu la Danton, evoluînd cîteodată pînă la schimbarea radicală a datelor problemei. Alexandru George conchide, pe drept cuvînt, că scriitorul nostru cel mai hotărît în a combate prejudecata separării intelectului și pasiunii, a așezat totuși în centrul operelor sale de maturitate nu alianța fericită a celor două laturi ale spiritului, ci oarba pasiune scăpată „de sub controlul gîndirii lucide". Vorbind de Alta, eroina *Actului venețian*, și de Danton, eseistul afirmă că, cel puțin în ce-l privește, „Camil Petrescu și-a trădat teoria sa cea mai scumpă".

Am înfățișat aceste puncte de vedere, aflate în dezacord mai ales în chestiuni de detaliu, spre a-l putea face în continuare mai limpede pe al nostru, fundamental deosebit de amîndouă. Atît Alexandru Paleologu, cît și Alexandru George păstrează iubirii camilpetresciene calitatea de a fi pasională : fie considerînd-o „logodnă mortală" și înclinație narcisistă, ca în tot erosul cavaleresc (Andrei Pietraru, din *Suflete tari*, spune cel dintîi, *„nu o iubește pe Ioana*, își iubește propria pasiune", iar tentativa lui sinucigașă nu e un șantaj penibil, ci înfăptuirea unei obsesii existente din prima clipă), fie considerînd-o pasiune „neregulată", în contradicție cu propriul principiu teoretic al scriitorului, și adesea detesta-

Scanned with OKEN Scanner

bilă, paroxistică, păcătoasă. Eu voi pune sub semnul întrebării tocmai caracterul pasional : să fie cu adevărat vorba la Camil Petrescu de „amour-passion“ ?

Voi porni de la discutarea ultimului exemplu propus de Alexandru George și anume patima Altei, din *Act venețian*, care ar „rupe zăgazurile rațiunii“ și, mai mult, ar ieși „din sfera conștiinței morale“, cum afirmă criticul. Exemplul (printre puținele, după spusele lui Alexandru George însuși, capabile să sprijine ideea) nu e convingător, fiindcă există în neprevizibila trădare a femeii o „rațiune“ care explică destul de bine ceea ce pare doar pasiune nebunească : și anume vanitatea. Să reamintim unele lucruri. În lipsa lui Pietro Gralla din oraș, Alta cheamă la ea pe Cellino : însă nu doar dintr-o patimă împotriva căreia nu poate face nimic, cum declară și, poate, cum crede ea însăși, ci și din dorința (obscură întîi, ieșind abia pe urmă la iveală) de a-și oferi o revanșă asupra necredincioșului iubit de odinioară. Asiduităților lui Cellino, grabei lui de a o poseda, Alta le răspunde printr-o rezistență exasperantă. Nu e, desigur, ea însăși de la început conștientă că tergiversarea aceasta constituie o manevră de umilire a partenerului. Dar cînd își dă seama cuvintele de adorație rostite pînă atunci cad ca o coajă uscată și, în miezul discursului ei amoros, vedem cum se lăfăie resentimentul. Singurul lucru de care Alta nu e vinovată e tocmai acela de care o bănuiește Cellino : că știe de întoarcerea lui Gralla. Nu știe, e luată ea însăși prin surprindere, și se apără îndîrjit de acuza că i-a întins cavalerului o cursă. Mai bine zis, *această* cursă : căci i-a întins totuși una. De care e vinovată, fără să putem spune că în deplinul sens al cuvîntului : căci nu descoperă ea însăși decît tîrziu motivul adevărat care o împinsese să-l aducă pe Cellino la ea. Greșit interpretat de obicei e și finalul celui de al doilea act : nu din dragostea pentru Cellino își înjunghie Alta bărbatul, ci pentru că vrea să-l convingă pe cavaler că a bănuit-o pe nedrept. Mobilul tentativei criminale este, din nou, vanitatea. Ca și în cazul lui Andrei Pietraru : tema *Sufletelor tari* e aceea a vanităților nesatisfăcute. Și nu recunoaștem oare în dorința fierbinte a Altei de a nu fi judecată eronat, dorința,

Scanned with OKEN Scanner

asemănătoare, a doamnei T., cînd, la teatru, ezită să ceară o favoare lui D. după ce s-a purtat frumos cu el ?

Observăm în toate aceste interpretări o iluzie simptomatică a criticii. Ca s-o denunţăm, trebuie să spunem că nu *l'amour-passion* e caracteristică eroticii camilpetresciene ci, tot în termenii lui Stendhal din celebrul studiu, *l'amour-vanité*. Într-o magistrală analiză a romanelor acestuia din urmă, René Girard i-a aplicat autorului *Mănăstirii din Parma* teza pe care el a numit-o a „dorinţei triunghiulare" *(Minciună romantică şi adevăr romanesc)*. În marile opere ale maturităţii spune eseistul francez, dorinţa personajelor lui Stendhal nu e niciodată spontană, ci mediată (şi stimulată) de un factor terţ, cum ar fi invidia, gelozia, rivalitatea, pe care Max Scheler le trece printre sursele cele mai abundente ale resentimentului : „Orice analiză «psihologică» este analiza vanităţii, adică a descoperirii dorinţei triunghiulare. La cei mai buni eroi stendhalieni, pasiunea adevărată urmează, abia, acestei nebunii". Aceste observaţii sînt în mare măsură valabile şi pentru piesele şi romanele lui Camil Petrescu. Putem descoperi cu uşurinţă în ele triunghiul dorinţei. La majoritatea eroinelor scriitorului (spre a începe cu ele), mobilul dorinţei erotice îl constituie succesul social al bărbatului. Din numeroasele exemple posibile, iată cîteva. În *Mioara*, eroina iubeşte vădit succesul lui Radu Vălimăreanu, căruia expoziţia de pictură îi promitea o carieră extraordinară, şi e dezamăgită că tînărul pictor nu e capabil să-şi ţină „promisiunea". Atunci, ea se îndreaptă spre Drumea, bărbatul „bine", bogat, „spiritual", în jurul căruia roiesc femeile. Finalul, cu întoarcerea la Radu, e complet fals, adică lipsit tocmai de un motiv plauzabil. Şi nu iubeşte Alta în Gralla, — faimosul comandant al flotei veneţiene, cu un trecut glorios, — acelaşi succes ? Şi oare nu faptul de *a nu reprezenta* nimic îl exclude atîta timp pe Andrei Pietraru de la atenţia Ioanei Boiu ? Ela iubeşte în Ştefan Gheorghidiu pe studentul strălucit, aflat în centrul interesului general ; dovadă că îl abandonează afectiv cînd, în mediul monden în care pătrund, el intră, ca şi Radu Vălimăreanu, în anonimat. Banii lui n-o pot reţine. Eroinele scriitorului sînt prea puţin interesate materiali-

Scanned with OKEN Scanner

ceşte. Pretind, în orice caz, bărbatului să aibă succes în lume ; şi majoritatea bărbaţilor le dezamăgesc în această privinţă. Aici se iveşte o incompatibilitate : femeia părînd stimulată în iubire exclusiv de succesul exterior, bărbatul pare a asculta, el, de dorinţa cea mai egoist-spontană : *o vrea pe iubită numai pentru el*. Formula aceasta o rostesc, măcar o dată, toţi eroii scriitorului. Ceea ce nu putem aplica eroinelor, să fie totuşi valabil în cazul eroilor camilpetrescieni ? Dorinţa bărbatului însă ni se revelă, la o cercetare mai atentă, la fel de puţin spontană ca şi a femeii. Mai mult : nu e cu totul sigur că ea ascultă, măcar, de un imbold diferit, altul decît vanitatea. Pentru majoritatea eroilor lui Camil Petrescu, femeia pe care o iubesc trebuie să fie frumoasă. Frumuseţea femeii este forma ei specifică de succes social. Cu atît mai evident, cu cît întreţine numeroase rivalităţi potenţiale. Bărbatul e silit să-şi smulgă partenera din mîinile altora. Duelul, frecvent şi în piese şi în romane, înainte de a putea să fie considerat o reminiscenţă a amorului-pasiune cavaleresc, trebuie considerat un mijloc şi un simbol al luptei de cucerire a femeii ; şi nu defineşte pur şi simplu înfrîngerea acelui obstacol, de care vorbea Alexandru Paleologu, fără de care amorul-pasiune n-ar avea sens, ci şi o concurenţă între vanităţi. Căci nu izbîndeşte neapărat acela a cărui pasiune se dovedeşte inegalabilă, ci, adesea, cel a cărui vanitate se dovedeşte mai puternică. Şi de vreme ce numim *resentiment* reacţia femeii decepţionate de bărbatul care n-a fost, prin succes social, la înălţimea dorinţei ei, aşa cum numim *rivalitate* tonicul cel mai sigur al iubirii masculine, în ce altă categorie să fie mai potrivit a introduce erotica scriitorului român decît în aceea a amorului-vanitate ?

Acelaşi René Girard spune sugestiv : „Puţină apă e deajuns pentru a pune în mişcare o pompă ; puţină dorinţă e suficientă pentru a stîrni dorinţele unei fiinţe vanituoase“. Să ne întoarcem la ciudata reflecţie a doamnei T., din a treia ei scrisoare, asupra neputinţei de a provoca o dragoste inexistentă cu ajutorul geloziei („mijloc recomandat de atîţi autori de maxime şi de piese de teatru“). Reflecţia pare a contrazice teza susţinută mai sus. E absolut sigur că prezenţa lui D. în sala teatrului

Scanned with OKEN Scanner

împreună cu o altă femeie n-o determină pe doamna T. să nutrească față de nefericitul supirant alt sentiment decît acela de filosofică îngrijorare că s-ar putea ca el să fi încetat a o iubi. Vanitatea scoate capul, ca șarpele, dar nu are puterea să provoace iubirea. Totuși doamna T. ar greși încercînd, cum am văzut, să-și ia sentimentele ei drept etalon sub toate aspectele. Pentru că, de exemplu, vanitatea se dovedește incomparabil mai eficientă tocmai în cazul lui Fred Vasilescu (și care o preocupă pe ea). Scena de la Movilă, cînd aviatorul îi adresează cuvinte grosolane, numai fiindcă nu suportă s-o vadă în mijlocul unei societăți de bărbați curtenitori, arată foarte clar că vanitatea, în cazul lui, toarnă gaz peste focul iubirii. Și între Ela și Ștefan există destule momente în care vanitatea reaprinde pasiunea. Cei doi soți își întrețin cu o anumită grijă geloziile și rivalitățile : ca și cum ar intui că atît timp cît mai subzistă în vatra lor un tăciune de iubire, suflatul în foc poate rămîne util.

Să notăm și un alt aspect. Dorința triunghiulară, cum o numește metaforic René Girard, implică în cele mai multe cazuri în opera lui Camil Petrescu niște triunghiuri reale : o legătură, cu alte cuvinte, între trei persoane. Voi aminti doar pe cele mai celebre : Gralla o iubește pe Alta care îl iubește pe Cellino ; Radu Vălimăreanu o iubește pe Mioara care îl iubește pe Drumea ; Ștefan Gheorghidiu o iubește pe Ela care îl iubește pe Georgiade ; D. o iubește pe doamna T. care îl iubește pe Fred Vasilescu. Aceste legături nu sînt, desigur, atît de simple cum le-am înfățișat eu aici, din rațiuni de demonstrație : întîi, verbul „a iubi“ are cele mai diverse înțelesuri pe diferitele laturi ale triunghiurilor ; în al doilea rînd, relația implică, uneori, reciprocitate fie doar într-un singur moment al acțiunii, de obicei la început (și Mioara îl iubește pe Radu în actul întîi, ca și Ela pe Gheorghidiu îndată după cunoștința lor), fie tot timpul (nu doar doamna T. continuă a-l iubi fără speranță pe Fred, ci și invers). Dacă ne vom concentra acum atenția asupra vîrfurilor acestor triungiuri, adică asupra termenilor intrați în relație, vom putea remarca unele particularități interesante. De regulă, întîiul termen este ori-

Scanned with OKEN Scanner

entat constant într-o singură direcţie : Gralla, Radu Vălimăreanu, Ştefan, D. sînt monomani şi chiar obsedaţi erotic. Apoi, ei iubesc, dar nu sînt (sau nu *mai* sînt) iubiţi. Al doilea termen e dublu orientat : iubeşte şi este iubit : Alta, Mioara, Ela, doamna T. Dar trebuie să adăugăm că acest fapt nu exclude monomania (doamna T. este de pildă o perfectă monomană), ci vrea să spună altceva : niciodată aceste personaje nu sînt iubite de cei pe care-i iubesc. Le putem numi personaje „sfîşiate" (şi, cînd au conştiinţa sfîşierii, tragice). Al treilea vîrf e ocupat de personaje mai curînd capabile să se facă iubite decît să iubească : Cellino, Drumea, Georgiade, Fred Vasilescu. Ele sînt „disponibile" şi se opun celor din primul grup, căci nu cunosc, spre deosebire de acelea, fixaţia, obsesia erotică. O precizare comportă relaţia dintre Ladima şi Emilia care e un triunghi defectiv, dacă pot spune aşa : un termen, Ladima, fiind similar cu primul din exemplele anterioare (monomanie, fixaţie etc.), iar celălalt, comparabil cu termenul ultim din relaţiile deja descrise (disponibilitate, incapacitate de a iubi), termenul mediu lipseşte.

Aceste triunghiuri reale pot fi încă stoarse de semnificaţie. Întîiul şi al treilea termen sînt preponderent masculine. Aşadar, bărbaţii din opera lui Camil Petrescu aparţin în majoritate de două clase opuse : monomani şi disponibili. Termenul median e mai ales feminin : femeia se află deci într-un frecvent *embarras de choix*, spre deosebire de bărbaţi ce se decid imediat asupra obiectului erotic, deşi unii o fac o singură dată şi pentru toată viaţa, iar alţii găsesc plăcere în repetarea deciziei. Dacă ar fi să identificăm, din raţiuni de demonstraţie, în această schemă pe eroul capabil de amor-pasiune în sens medieval, singurul loc care i-ar conveni ar fi primul vîrf al triunghiurilor, căci, fie Tristan, fie Lancelot, eroul erotic al epocii cavalereşti e monoman şi orientat o dată pentru totdeauna în direcţia adoratei sale. Dar Gralla sau Ştefan Gheorghidiu, şi mai cu seamă D. sau Radu Vălimăreanu (la care putem adăuga pe Andrei Pietraru, Ladima şi pe alţii) îndeplinesc oare condiţiile necesare ca să poată fi distribuiţi în acest rol ? Vom mai

Scanned with OKEN Scanner

rămîne puţin în compania lor ca să-i cunoaştem mai bine.

O atitudine fundamentală le pune în mişcare aproape tuturor imaginaţia erotică : misoginismul. Cînd e făţiş, misoginismul ia forma unui complex de superioritate masculină. Îl observăm de exemplu la Gralla şi la Gheorghidiu. (Dar să recunoaştem că Ladima şi D. suferă de un complex contrar.) Dar alteori e ascuns. In ce se revelă el ? Mai întîi, în pretenţia acestor eroi că deţin adevărul despre iubire şi în graba cu care îl împărtăşesc femeii. Şi, în al doilea rînd, în senzualitatea lor destul de neruşinată ca să lase impresia că femeia, în deosebire de bărbat, e mai mult un corp decît un suflet. E foarte posibil ca incapacitatea romancierului de a se detaşa egal de toate personajele sale să fie de vină, pentru întîia pretenţie. Există un tip de erou masculin, în piese şi în romane, privilegiat, dacă pot spune aşa, în detrimentul altora. Acest tip e de obicei tocmai cel care ocupă primul vîrf al triunghiurilor erotice. Nu e greu de sesizat felul în care autorul „idealizează" astfel de personaje. Ştefan Gheorghidiu sau Fred Vasilescu au vîrsta lui Lucien Leuwen şi Julien Sorel : vîrsta iniţierii erotice. Dar dacă Stendhal tratează tema fără prejudecată, la Camil Petrescu remarcăm tendinţa de a uita că e vorba de tineri inexperimentaţi şi de a-i sili să se comporte ca nişte adulţi Don Juani. Dar nişte Don Juani cu un mult mai dezvoltat spirit teoretic decît practic, voind să-şi păstreze iubitele cu ajutorul unor expozeuri de filosofie (în realitate, nici măcar filosofie nu face Gheorghidiu cu Ela în patul conjugal, ci, vai, cea mai pură *istorie* a filosofiei !) sau de artă militară. Iar cînd vorbesc despre iubire, naivitatea lor nu e mai mică ! Un dispreţ secret faţă de femeie e de înregistrat chiar şi aici : toţi aceşti eroi o cred incultă şi-şi propun să-i educe spiritul. Misoginism mascat de bune intenţii, dar misoginism. Adoraţia femeii din eposul cavaleresc lasă locul acestui dispreţ perfid, care, într-o anumită privinţă, apare încă şi mai limpede : e de mirare cît de puţin a reţinut atenţia comentatorilor faptul că, în romanele lui Camil Petrescu, trupul femeii, deseori dezgolit de privirea sau de mîinile avide ale bărbatului, joacă un rol incomparabil

Scanned with OKEN Scanner

mai mare decît sufletul ei. Lancelot a iubit toată viața numai sufletul Ginevrei. Trupul ei i-a rămas secret și, în definitiv, nu rezultă că l-ar fi preocupat cu adevărat. Exaltarea lui era pur spirituală. Eroii camilpetrescieni exaltă, din contra, fizicul femeii. Nu există decît o excepție : Ladima. Nicăieri, în proza noastră, nu sînt atîtea nuduri ca în romanele lui Camil Petrescu. Și dacă există o adorație a bărbatului pentru femeie în aceste romane, ea are în vedere corpul. Luciditatea eroului se unește, spre a o spori, nu atît cu pasiunea, cît cu senzualitatea. Iată un argument aproape definitiv contra amorului-pasiune. Ștefan Gheorghidiu sau Fred sînt niște senzuali lucizi, contemplatori ai trupului feminin și dizertatori neobosiți despre misterele lui. Ceea ce aduce nou romanul lui Camil Petrescu, dacă luăm ca element de comparație romanul generației anterioare, și ceea ce va constitui deseori un model pentru generația următoare, este această atitudine față de femeie : un nou fel de a o privi și de a vorbi despre ea. Malraux notează undeva că nu atît felul de iubi transformă iubirea, cît felul de a vorbi despre ea. Deja nudul constituie un simptom : de la Slavici la Rebreanu, în toată proza noastră iubirea, chiar cea mai puțin ideală, omite să ne arate corpul femeii. E la mijloc o evoluție a întregii literaturi : întîi iubirea e doar un sentiment, apoi e și atracție fizică, dar în care corpul continuă a fi numai sugerat, în fine, corpul iese la iveală. Ca, pe vremuri, în tematica picturii, cînd s-a trecut de la Madone la Venere, romanul coboară treptat de la inimă la sexul femeii. Misterul însuși se secularizează : nu mai ține de sacrele sentimente, ci de păgînul trup. Iar mijlocul principal de a elucida acest mister al trupului rămîne privirea. Cel ce privește fiind, cu excepția doamnei T., totdeauna, în romanele lui Camil Petrescu, bărbatul, femeia e totdeauna cea privită. În această ipostază, ea nu mai e ceea ce numim subiect, ci obiect. Nimic nu pornește dinspre interioritatea ei ; totul se îndreaptă spre exterioritatea ei. Nu o ființă, care *este*, ci un lucru, pe care-l posezi. Cellino întinzînd nerăbdător mîinile după trupul Altei este în acest sens deplin ilustrativ. După cum e ilustrativ unul din *locurile* predilecte ale acțiunii în romane : patul. Cîte nu se în-

Scanned with OKEN Scanner

tîmplă în paturile, ce nu par deloc procustiene, din romanele lui Camil Petrescu ! Mai e nevoie să remarc că aceste obiecte şi locuri ale eroticii camilpetresciene se află la fel de departe de obiectele şi locurile eroticii medievale precum vanitatea egoistă a omului modern de pasiunea devotată a cavalerului ?

Surprindem, aşadar, discriminarea misoginǎ la unii din eroii lui Camil Petrescu. Este în definitiv misoginǎ însăşi concepţia erotică a romancierului ? Ar fi să transformăm o simplă conjectură în certitudine. O altă atitudine, de care cîteva personaje nu sînt nici ele străine, ţine însă cu siguranţă de concepţia despre iubire a lui Camil Petrescu însuşi, şi anume elitismul. Înainte de Nicolae Breban, autorul *Patului lui Procust* împarte foarte categoric indivizii în superiori şi inferiori erotic. Din cea dintîi categorie fac parte Gheorghidiu, doamna T., Fred Vasilescu, Gralla, Alta. Din a doua fac parte D., Ladima, Andrei Pietraru, Emilia. Întîii se recunosc îndată după un soi de prestanţă fizică, după voce, după gesturi. Au, putem spune, rasă. Pe Fred, Autorul îl introduce în scenă cu aceste recomandări : „Avea acel timbru, acea vibraţie melodioasă, calmă, pe care o au toţi oamenii, fruntaşi adevăraţi în activitatea lor, oricare ar fi ea : artă, politică, militărie, acrobaţie, dans modern, destin de Don Juan sau box". Dacă Fred e Trăpaşul, animal superb, luxos, doamna T. e perechea lui ideală : „De o tulburătoare feminitate uneori, avea o voce scăzută, gravă, seacă, dar alteori cu mîngîieri de violoncel, care veneau nu — sonor — din cutia de rezonanţă a maxilarelor, ca la primadone, ci din piept, şi mai de jos încă, din tot corpul, din adîncurile fiziologice, o voce cu inflexiuni sexuale, care dau unui bărbat ameţeli calde şi reci". Cînd unei astfel de femei îi iese în cale un animal erotic inferior, ca D., ea este fizic oripilată. D., care o soarbe din ochi, i se pare a avea priviri de cîine lovit, iar pasiunea lui pentru ea, deşi ar putea s-o impresioneze prin constanţă, căci durează din adolescenţă, o compară cu o boală a minţii care transformă pe nefericitul îndrăgostit într-un copil ilogic şi întîrziat. Ceea ce este semnificativ este că frumuseţea fizică devine nu numai criteriul reuşitei erotice, dar al reuşitei sociale în genere. D. este un

Scanned with OKEN Scanner

„malencontreux", în viaţă ca şi în iubire. Îmbrăcat mizerabil (fără gust !), cu haine ce cad anapoda pe el, D. locuieşte într-o cameră sordidă şi oferă vizitatoarei (care face piele de găină) nişte bomboane săpunoase. Are un corp îmbătrînit de frunză veştedă şi o gură ca o ventuză. Trebuie să reţinem că D. nu e numai un amant dezgustător, dar şi un om căruia nu-i reuşeşte nimic, gazetar obscur şi fără viitor.

Spre deosebire în misoginism, care împiedică dragostea-pasiune, elitismul, în principiu, e o condiţie importantă a ei : căci dragostea-pasiune pretinde cupluri superior înzestrate şi armonioase, ca acelea ale lui Tristan şi Isolda, Romeo şi Julieta, la care acced numai indivizi „aleşi". Însă romanele lui Camil Petrescu vădesc din nou că autorul lor n-are nici o înţelegere a pasiunii, ci numai a vanităţii. Întîi, chiar prin faptul că unul din cazurile oarecum limpezi de pasiune, acela al lui Ladima, care o iubeşte „mistic" pe Emilia, „transfigurînd-o", atribuindu-i însuşirile de care iluzia lui sentimentală are nevoie, este ilustrat prin două personaje care aparţin categoriei erotice inferioare. Ladima, în ciuda talentului şi onestităţii sale, e omul fără şansă, ca şi D., amant ridicol, gazetar mereu fără gazetă şi poet necitit. Iubirea lui pentru Emilia e în fond o parodie a pasiunii, căci femeia este, evident, prea josnică. În al doilea rînd, nici atunci cînd autorul formează un cuplu din personaje superioare, ca acela al lui Fred şi al doamnei T., pasiunea nu izbîndeşte : cade sub ghilotina vanităţii unuia dintre parteneri.

E momentul să încercăm a răspunde la o întrebare adeseori pusă. M-am referit în treacăt şi înainte la „enigma" comportării lui Fred faţă de doamna T. Această comportare a excitat mintea multor critici, fie şi ca simplă şaradă. Ceea ce a părut tuturor curios (dovedind intenţia lui Camil Petrescu de a lăsa lucrurile în suspensie) a fost mai ales faptul că Fred însuşi, în însemnările lui, atingînd de cîteva ori subiectul, nu mărturiseşte niciodată motivul rupturii. Îl putem bănui chiar că se joacă, sadic, cu nervii cititorilor, cînd, aflat într-un rînd pe punctul de a se confesa lui Ladima, renunţă subit („Aş fi vrut din tot sufletul ca omul acesta să mă întrebe mai mult... Era singurul pe lume căruia i-aş fi încredinţat

Scanned with OKEN Scanner

taina..."). Am fost însă mirat să constat că nici una din explicațiile propuse — de la cele mai vulgare la cele mai nobile — nu a avut în vedere posibilitatea ca Fred însuși să nu fie pe de-a-ntregul conștient de rațiunile comportării sale. Să intrăm în detalii. Fred a iubit-o tot timpul pe doamna T. și, mai mult, nu face un secret din aceasta. În iubirea lui s-a amestecat un puternic respect, pe care de asemenea îl recunoaște, față de o femeie care-i este în multe privințe superioară și care a păstrat asupra lui un anumit ascendent. L-a învățat să privească lumea. I-a educat sensibilitatea. Evocînd motivul care-l ține departe de iubita lui, Fred ne oferă două tipuri de informații (lacunare ambele) : unele din care am putea deduce că s-a petrecut cîndva, între amanți, un eveniment ce nu mai permite reînnodarea relației lor (dar cum e posibil ca doamna T. să nu bănuiască măcar despre ce e vorba ?) ; altele, care indică o rezervă de natură psihologică la Fred, care pare a-și fi impus o conduită și nu dorește să renunțe la ea, cu toate că suferă îngrozitor și simte că cel mai mic gest i-o pericliteză („Nici măcar o floare anonimă nu-i puteam trimite... ar fi știut de unde vine și asta însemna pentru mine prăbușirea", notează el. Sau, altădată, invitat de doamna T. s-o conducă acasă : „Ca un sinucigaș care dă totul pe o clipă, îmi vine să zic... da"). Mai departe. Fred scrie însemnările sale pentru Autor și, amănunt ignorat de obicei de comentatori (asupra căruia a atras atenția Georgeta Horodincă într-un eseu din *Structuri libere),* scopul lor constă în elucidarea iubirii lui Ladima pentru Emilia, care i se pare, datorită inegalității morale a partenerilor, o enigmă, cum enigmatică i se pare moartea poetului. Două enigme — a lui Ladima și a lui Fred — stau așadar față-n față. Să notăm că una reprezintă imaginea răsturnată a celeilalte : dacă Ladima își pierde cu desăvîrșire capul pentru o femeie vădit inferioară și se sinucide probabil din cauza ei, făcînd însă totul spre a masca acest lucru, Fred se dovedește capabil să părăsească o femeie care-i este superioară, deși nu e deloc exclus să se sinucidă din cauza ei, mascînd motivul la fel de grijuliu ca și Ladima. Ar fi, în definitiv, exagerat să ne închipuim că ideea de a lăsa să se creadă că propria moarte s-a datorat unui accident i-a fost suge-

Scanned with OKEN Scanner

rată lui Fred de moartea lui Ladima ? Nu trebuie omis nici faptul că relatarea de către Fred a atitudinii sale față de doamna T. este ulterioară lecturii scrisorilor lui Ladima. Chiar dacă Fred s-a despărțit de doamna T. înainte de a citi aceste scrisori, e perfect posibil ca jumătatea de motiv a despărțirii, *pe care o mărturisește* (căci cealaltă jumătate o ține ascunsă ori o ignoră), să fi fost fabricată *după* lectură, și inspirată de ea. Nu cumva Fred, zguduit de stupida comportare a unui Ladima orb față de prostia vulgară a Emiliei, dorește inconștient, el, care suferă de asemenea din cauza unei femei, să îndepărteze pe Autor (căruia îi povestește aceste lucruri) de la orice gînd de asemănare între cele două drame ? Și dacă Fred vrea să treacă în ochii Autorului ca un om decis și erotic lucid, în deosebire de nefericitul lui prieten ? Se înțelege, în această eventualitate, că desele lui referiri la motivele rupturii, la „lovitura cumplită", pot fi un alibi pentru ignorarea lor : căci ultimul lucru pe care Fred l-ar recunoaște este acela că nu știe de ce s-a despărțit de femeia iubită. Și este aproape sigur că nu știe ! Merită să reflectăm la faptul că Fred nu cunoaște cauza rupturii : pe care eu o bănuiesc a fi vanitatea. Voi încerca să fiu și mai clar. Dragostea (și cu atît mai mult dragostea-pasiune) transformă pe cel ce iubește în sclavul celui iubit : iar Fred n-a vrut să devină sclavul erotic al doamnei T. În fața acestei femei, cum n-a întîlnit alta, frivolul, seducătorul, *l'homme à femmes* a simțit obscur primejdia cea mare : sclavia. René Girard citează o frază des repetată de Stendhal : să arăți unei femei vanituoase că o dorești, înseamnă să-ți dezvălui eul inferior. Iubirea dintre Fred și doamna T. nu ne dezvăluie doar puternica pasiune ce-i aruncă pe unul în brațele celuilalt, dar și puternica vanitate ce-i smulge pe unul din brațele celuilalt. Nici unul (dar mai cu seamă Fred) nu vrea să-și demaște inferioritatea mărturisindu-și dorința și devenind sclav, așa cum ne spune René Girard, a devenit Mathilde de la Mole sclava lui Julien Sorel în clipa în care a recunoscut că-l iubește. Două momente ale iubirii lor pot fi evocate. Primul este acela care urmează cunoștinței lor întîmplătoare (Fred și-a comandat mobila la magazinul doamnei T.) : bărbatul, atras de rasa femeii, îi

Scanned with OKEN Scanner

propune să petreacă noaptea împreună în apartamentul proaspăt mobilat. După o scurtă deliberare interioară, femeia acceptă. Nici unul nu pare a-și da seama deocamdată că e vorba de altceva decît de o aventură. În această fază, iubirea lor e frenetică, devorantă, dar nu sinceră : căci e întemeiată în fond pe un contract. Cei doi descoperă însă că sînt făcuți unul pentru altul și că aventura are toate șansele să se prefacă în pasiune. Ar trebui o declarare de amor *pro-forma* pentru ca relația lor să continue : dar aici intervine, brusc, renunțarea lui Fred. El refuză să-i mărturisească doamnei T. iubirea (pe care totuși o mărturisește altora) și, afectînd că între ei a fost vorba doar de un contract, se retrage o dată cu expirarea lui. Intuiește oare că mărturisirea l-ar transforma în sclavul femeii ? Probabil. Al doilea moment este o întîlnire pe stradă, ca aceea dintre Gheorghidiu și Ela din *Ultima noapte*. Întîlnirea nu mai este însă rodul întîmplării : Fred o așteaptă pe doamna T. la ieșirea de la magazin, deși dă lucrului aerul unui pur hazard. Fac cîțiva pași împreună. Intră într-o bijuterie. Și așa mai departe. Totul, în această împrejurare, e un fel de joc al lui Fred, care e amabil, vesel, „superficial", inducînd-o în eroare pe doamna T. asupra adevăratului său sentiment. E un joc cu focul, un masochism. Cînd nu mai suportă, Fred o rupe din nou. De fapt, sacrifică, definitiv acum, pasiunea pe altarul vanității : în loc să se piardă pe sine, preferă s-o piardă pe ea. După-amiaza de iarnă din *Patul lui Procust*, cînd Fred și doamna T. se reîntîlnesc și se plimbă, face pandant celeilalte după-amiezi din *Ultima noapte*, în care Gheorghidiu o regăsește pe Ela : atunci, întîlnirea revelase bărbatului unicitatea femeii și-l îndemnase să creadă că nu poate trăi fără ea ; acum el știe instinctiv că trebuie să fugă, dacă nu vrea să fie sclav, și că pasiunea nu aduce decît nefericire.

Dacă acceptăm această soluție a problemei lui Fred Vasilescu, două concluzii se impun numaidecît pentru concepția erotică a romancierului. Prima ar fi, desigur, aceea că, în centrul acestei concepții, nu se află dragostea-pasiune, ci dragostea-vanitate. Iar a doua, că dragostea e totdeauna sortită nefericirii : a pasionatului Ladima se vede finalmente dezamăgită de însăși orbirea ei : a vanitosului

Scanned with OKEN Scanner

Fred este finalmente sacrificată pe altarul vanității. În romanele lui Camil Petrescu, pe cerul iubirii — mai mult orgoliu decît pasiune — steaua fericirii nu arde.

Înainte de a încheia acest capitol, o privire în urmă asupra celor doi romancieri de care a fost pînă acum vorba este absolut necesară : Hortensia Papadat-Bengescu și Camil Petrescu. Prin ei se naște și se impune romanul nostru ionic. Asemănările dintre *Concert din muzică de Bach* și *Ultima noapte de dragoste întîia noapte de război* sînt, sub acest raport, destul de numeroase. Dar nu asupra lor vreau să mă opresc (cititorul atent le poate identifica singur parcurgînd analizele anterioare), ci asupra unor deosebiri care joacă, mi se pare, un rol de seamă în evoluția ionicului românesc.

Voi începe cu o afirmație care s-ar putea să sune în urechile unora ciudat și pe care n-o pot deocamdată dovedi : în vreme ce atitudinea dominantă care poate fi observată la Hortensia Papadat-Bengescu (în operă, ca și în viață) este respectul față de reguli, în cazul lui Camil Petrescu, atitudinea similară este revolta. „Singură revolta e generoasă", scria el într-un articol din 1926. N-am găsit o astfel de afirmație emblematică la autoarea Hallipilor, la care, chiar neexprimată direct, nevoia de aparținere și supunerea la reguli sînt totuși foarte evidente. Romanciera a aparținut toată viața unui grup social sau profesional determinat, fie acesta familia burgheză cu mulți copii, fie cercurile literare din jurul *Vieții românești* și apoi a *Sburătorului;* tot astfel, indivizii din opera ei se caracterizează printr-o puternică înclinație către integrarea în colectivități. De aici provine respectul convențiilor : criteriu și lege a apartenenței. Familia este, în toate romanele ei, un mediu solidar și centripet, frînînd evaziunile și lichidînd disidențele. Mika-Lé e gonită și, apoi, readusă la matcă doar spre a fi mai îndeaproape supravegheată. Sia nu e recunoscută ca fiică, ținută de buna Lina ca fată în casă. Lenora nu e numai femeia ce trăiește în regim erotic exclusiv, dar și femeia incapabilă în fond să se emancipeze, mereu în căutarea bărbatului-stăpîn. Relația ei cu Doru Hallipa a fost greșit in-

Scanned with OKEN Scanner

terpretată ca una de dominare, prin înrobire senzuală, a bărbatului de către femeie. Roaba e de fapt Lenora și „drama" ei provine din teama că Doru va afla de aventurile ei ante și extraconjugale. Cu firi diametral opuse de a Lenorei, fiicele ei nu sînt, nici ele, niște individualiste : își construiesc un mediu de viață în care să se integreze perfect, guvernat de un cod de comportare strict ce nu permite intruziune. Ceea ce pentru Lenora este gineceul, este pentru Elena și Coca-Aimée salonul, loc al concertelor și al recepțiilor mondene. Aceeași dorință inconștientă de aparținere (de un mediu, de un grup social, de o clasă sau de o castă) o remarcăm și la alte personaje ale romancierei. Putem merge mai departe și să spunem că obiectul literaturii ei nu-l formează indivizii, ci grupul, clasa, casta : indivizii sînt totdeauna, la ea, părți dintr-un ansamblu sau simboluri ale unei categorii. Tema oricăruia din cele patru romane ale ciclului Hallipa poate fi formulată în termeni de aparținere, convenție sau regulă : disoluția unei familii și jocul ipocrit al salvării aparențelor, în *Fecioarele despletite ;* concertul și rolul lui de „cheag" monden în high-life-ul burghez, în *Concert din muzică de Bach ;* instituționalizarea mondenității și crearea codului manierelor elegante, în *Drumul ascuns* ; încercarea de întoarcere, la matcă, a clasei, și, la familie, a înșilor, în *Rădăcini.* Sentimentele indivizilor sînt analizate mai mult ca sentimente sociale ; adevărata interioritate există ca formă a instinctului elementar de grup sau nu există deloc. E curios, dar nu s-a observat că primul nostru romancier analist nu e aproape deloc un observator al sufletului individual. Cronica familiei Hallipa e cronica burgheziei românești din secolul XX, a ridicării ei rapide și a primelor semne de oboseală. Destinul însuși al clasei indică, în perspectiva Hortensiei Papadat-Bengescu, o treptată abandonare a individualității, interiorității și autenticității în favoarea grupului, codului exterior și a artificialității. Primul stadiu, arhaic și individualist, nu e decît evocat în romane : autoarea își aplică disecția ei de o clinică răceală asupra clasei doar din momentul relativei ei stabilizări, așadar, de cînd factorii centrifugi, asociali, nedisciplinați, au fost, în linii mari, supuși, și o conduce pînă la absorbirea deplină

Scanned with OKEN Scanner

a pornirii individualiste în spiritul de castă. Am remarcat, în capitolul precedent, că, în plan narativ, procesul analog este abandonarea treptată a perspectivei interioare, subiective și multiple în favoarea analizei omnisciente. Ambele procese sînt discrete și de durată. Concluzia poate fi că individualismul, deși nu se arată grăbit să dispară, tinde de la început spre valorile supraindividuale ale grupului, în care presimte un loc al protecției și echilibrului. Dacă ne gîndim la romanul doric, exemplul care ne vine imediat în minte este *Mara* : romanul lui Slavici ilustrează, în cuprinsul doricului, un stadiu asemănător aceluia pe care-l înfățișează, în cuprinsul ionicului, ciclul Hallipa : stadiul toleranței, al relativului acord. Sigur, cu deosebirea ce decurge din tendința diferită a celor două tipuri romanești, și anume că sensul supunerii se face la Slavici de la supraindividualitate către indivizi, iar la Hortensia Papadat-Bengescu de la indivizi către supraindividualitate. În universul mental al doricului, supraindividualitatea este primordială și decide de marja de libertate acordată inșilor, de gradul manipulării sau al inițiativei ; în acela al ionicului, indivizii au, inițial mentalitatea unor oameni liberi, care s-au răzvrătit contra valorilor supraordonate, și depinde de ei folosirea acestei libertăți sau ritmul renunțării la ea. Slavici și Hortensia Papadat-Bengescu reflectă cea dintîi treaptă, pe care individul și supraindividualitatea se cumpănesc reciproc și armonia dintre ele nu e definitiv compromisă. În ciclul Hallipa, formele subiectivității, abia revelate, se dizolvă încet și neconflictual în acelea ale obiectivității, determinînd însăși metamorfoza manierei epice, de la vocile multiple ale naratorilor la autoritatea auctorială, tot astfel cum în *Mara*, autorul omniscient se deschidea, dată fiind direcția inversă a fenomenului, spre misterul ireductibil al personajelor și spre limba lor particulară. Obiectivitatea, înr-un caz, și subiecivitatea, în celălalt, trebuie interpretate mai ales ca deziderate : căci rareori Slavici are acces cu adevărat la multiplul individual, la psihologia atipică, și, la fel de rar, Hortensia Papadat-Bengescu pierde total din vedere foiala de voci, atitudini, perspective umane individuale aflată sub crusta tot mai groasă, ca solul unei planete pe cale de răcire, a convențiilor și regulilor

Scanned with OKEN Scanner

grupului. E semnificativ şi că *Drumul ascuns* este un drum închis în cronica Hallipa : autoarea n-a perseverat pînă la formele ultime ale vieţii în castă şi pînă la maniera auctorială complet reprimată. *Rădăcini* reprezintă o tatonare a căilor de retragere.

Camil Petrescu înfăţişează un moment ulterior : dacă vrem să păstrăm simetria dintre doric şi ionic, trebuie să-l raportăm la L. Rebreanu. La autorul lui *Ion,* supraindividualitatea a triumfat ; la autorul *Patului lui Procust,* individualismul este radical. Echilibrul celor două laturi ale procesului apare rupt în cazul amîndurora. Întreaga ideologie camilpetresciană, şi nu doar aceea literară, se fundează pe valorile individualismului. „Revoluţia e înainte de toate emanciparea persoanei" : această propoziţie din manifestul personaliştilor francezi de la răscrucea deceniilor 3 şi 4 ale secolului e îmbrăţişată cu entuziasm de Camil Petrescu în *Despre noocraţia necesară,* eseu în multe privinţe ambiguu sau de-a dreptul confuz, cum ambigue şi confuze sînt uneori sursele din epocă ale autorului. În acest eseu, Camil Petrescu a oscilat, fără a fi deplin conştient el însuşi, între un individualism ce afirma valorile intelectuale şi primatul spiritului, pe de o parte, şi o simpatie îndreptată în sens contrar, pe de alta, pentru ceea ce s-ar putea numi organizare corporatistă a societăţii, şi în care şansa de realizare a individului e condiţionată de aparţinerea lui la un grup, o breaslă sau o comunitate oarecare. Remarcăm aici polii filosofiei personaliste a gînditorilor de la *Esprit,* care, absolutizînd teoretic persoana, militau practic pentru un corporatism organic. Ceea ce atrage însă în primul rînd pe scriitorul român la doctrina lui Em. Mounier şi a celorlalţi este refuzul etatismului. E aspectul cel mai semnificativ pentru felul de a vedea problema al lui Camil Petrescu. El reproducea din Robert Aron astfel de fraze caracteristice : „În mod cuprinzător, se poate spune că într-o societate care e dominată de mecanisme bancare, industriale şi statizante, şi care, cu sprijinul acestor mecanisme, asupreşte persoana umană, chiar cînd pretinde că o favorizează, tinerele noastre mişcări încearcă să facă să triumfe din nou valorile personale..." Nu voi intra în detalii : important e că etatismul repre-

Scanned with OKEN Scanner

zintă, în concepţia lui Camil Petrescu, expresia tuturor acelor valori pe care el le refuză deoarece reprimă individualitatea. Etatismul nu e decît un alt nume al suprain-dividualităţii

Interesant este să urmărim în romane reflexele acestei radicale atitudini în favoarea individului. Într-un ingenios articol din volumul *Din clasicii noştri,* Edgar Papu sugera o analogie între compoziţia *Patului lui Procust* şi structura urbanistică a Bucureştiului aşa cum apărea ea cuiva care, prin anii '30, i-ar fi bătut străzile la întîmplare : „Îţi ieşeau în faţă case care înaintau izolate pînă în mijlocul străzii şi strangulau uliţa ca nişte mari degete uriaşe de piatră şi cărămidă, lăsînd numai cîte un istm în care vehiculele dădeau impresia unor îmbucături ce nu pot fi înghiţite de un gîtlej prea strîmt. Călcai anevoie pe trotuare mîncate de curţi şi de faţade boiereşti, rămînînd dintr-însele numai cîte o bandă îngustă. Calcane de case apăreau brusc şi inoportun în pieţe largi, destinate normal unor fronturi de impozante monumente arhitectonice. Romanul nu are plan, o hartă a lui, creînd impresia că se află construit la întîmplare, întocmai ca şi vechile proprietăţi ale Bucureştiului, diseminate parcă la voia hazardului, şi după bunul plac al proprietarilor, fără nici o exigenţă urbanistică". Expresie a unei mentalităţii similare — oraşul şi romanul — fac deopotrivă impresia unor construcţii în care părţile nu vor să se însumeze într-un întreg coerent, ci încearcă să-şi păstreze individualitatea distinctă. Desigur, oraşul s-a născut spontan, şi de aceea neplanificat, reflex al unei epoci de creştere (socială şi urbană) anarhică, în timp ce romanul are un plan precis : care constă în a ascunde orice plan. Individualismul compoziţional al *Patului lui Procust* e deliberat şi are la bază un individualism mai profund, *de natură,* al acestei proze. Nu numai capitolele succesive ale cărţii vor să pară independente unele de altele, necuprinse adică de o structură, dar vocile personajelor refuză să se verse, fie şi provizoriu, în vocea unică a Autorului. Ştim deja că Autorul este o voce printre altele. Perspectivele rămîn, în acelaşi fel, necongruente. Ca să ofere o mai mare garanţie de autenticitate, romancierul le poate înmulţi : perspectiva

Scanned with OKEN Scanner

unică din *Ultima noapte* lasă locul perspectivei multiple din *Patul lui Procust*. Dar nu le poate totaliza. Omul și lumea pot fi privite de o mie de ochi deodată : ele rămîn esențial neexplicabile, neelucidabile. Nu există decît adevărul fiecărui ochi în parte. Despre naratorii din romanele lui Camil Petrescu putem spune ce spunea Gheorghidiu despre omul care iubește : „Oricine iubește e ca un călător, singur în speța lui pe lume, și nu are drept decît să bănuiască aceleași sentimente și la altul...“

Naratorul doric nu se simțea niciodată singur în speța lui pe lume. El avea ciudata convingere că poate vorbi despre ceilalți ca și cum ar vorbi despre sine, că toate mediile și toate simțămintele îi sînt familiare. Nici oceanul, nici secolele nu reprezentau distanțe suficient de mari spre a-l descuraja de la această identificare. Doi domni din marea burghezie franceză socoteau că știu destule despre sufletul unei servitoare și despre, cum să zic, dorințele ei de o anumită natură, ca să-i scrie romanul. Mă refer, evident, la frații Goncourt la *Germinie Lacerteux*. Zola nu-și făcea mai multe probleme, evocînd în *Germinal* viața minerilor din nord, decît își făcuse Victor Hugo povestind-o pe aceea a subteranelor Parisului în *Mizerabilii*. Se identificau la fel de ușor cu polițistul Javert și cu hoțul Jean Valjean. Și nu s-a identificat Flaubert cu Emma Bovary, trista provincială ? Memoriile unor doamne din aristocrația franceză de la mijlocul secolului XIX conțin ecoul hazului care se făcea în epocă, în lumea lor, de pretențiile unor burghezi oarecare numiți Balzac și Stendhal de a ști cum trăiau, ce gîndeau și ce simțeau nobilii legitimiști, izolați în saloanele lor și la fel de temeinic rupți de restul lumii ca marii seniori, străbunicii lor, în castelele lor împrejmuite de șanțuri cu apă. Izolare care nu i-a împiedicat cîtuși de puțin pe cei doi romancieri să-și închipuie, cu nonșalanță, ceea ce nu aveau cum să cunoască prin experiență proprie. Romancierul doric era convins că poate înțelege orice rol din interiorul propriului său rol : cum am arătat, deja, în capitolul introductiv de la primul volum al cărții mele, o astfel de convingere nu se poate întemeia decît pe viziunea unei lumi și a unui om deopotrivă de omogeni. Un eșantion dintr-o stofă ne ajunge ca să știm dacă vom cumpăra

Scanned with OKEN Scanner

sau nu metrajul necesar costumului nostru de haine, cîţiva stropi de vin pe limbă îngăduie degustătorului să judece calitatea întregii producţii obţinute dintr-un anumit sortiment de struguri. Tocmai această convingere şi, poate, speranţă, a pierdut-o romancierul modern : că lumea şi omul sînt realităţi omogene. Romancierul ionic este vlăstarul unei crize istorice şi filosofice. Sensul global încetînd a mai fi sesizabil, nu-i rămîne observatorului decît putinţa de a se observa pe sine : orice generalizare i se pare suspectă. Scrie despre el însuşi. Şi cînd vrea să scrie despre alţii, le dă acestora, direct, cuvîntul. Nu-şi asumă altă răspundere decît de a le culege mărturiile, asemeni Autorului din *Patul lui Procust*. Priveşte lumea romanului din subsolul paginii. În acest punct, omniscienţa dorică cedează locul perspectivei interioare din ionic. Abdicarea Naratorului o reflectă pe a Romancierului.

Puţini romancieri, în acest secol, şi nici unul la noi, au meditat mai serios la această limitare decît Camil Petrescu. Întreaga poetică a romanului camilpetrescian exprimă renunţarea curajoasă la iluzia cunoaşterii absolute a omului. Renunţare care, la autorul *Patului lui Procust*, nu pare a se traduce prin vreo frustrare sau nostalgie. Inovator prin temperament, el priveşte schimbările cu bucuria cu care întîmpini progresul. Limitarea cîmpului romancierilor, reduşi la experienţa proprie şi incapabili a o imagina pe a altora, n-a fost însă totdeauna privită ca un progres. Lukács, care a sistematizat cel mai bine argumentele nostalgicilor, afirmă că e de neînţeles orgoliul noilor romancieri de a se compara cu iluştrii lor precursori, atîta vreme cît ei recunosc deschis faptul că din oglinda pe care Stendhal o plimba de-a lungul unui drum n-au mai rămas decît cioburile : niciodată nu ne vom vedea obrazul la fel de bine într-un ciob sau într-o oglindă întreagă. Să reamintesc şi contraargumentul lui Adorno şi al altor partizani ai noii arte : chiar dacă lucrurile stau aşa, nu e nimic de făcut ; schimbarea decurge dintr-un alt mod de a gîndi lumea. Omogenă, ieri, eterogenă, azi. Ceea ce nu se totalizează însă, nici nu se explică. Lumea romanelor camilpetresciene nu e doar una a individualismului radical şi a revoltei contra totalităţii constrîngătoare, dar şi una a enigmelor menite să nu

Scanned with OKEN Scanner

fie soluționate. Nici o motivație universal valabilă nu mai poate fi edificată pe multiplicitatea de motivații posibile. Sufletele noastre își duc în eternitate tainele singulare. Privim nodurile și firele încîlcite de pe dosul covorului ; modelul de pe față, nu-l vede decît dumnezeu. Cînd romancierul ionic a ales partea omului, a pierdut-o instantaneu pe aceea divină. A te amesteca printre personaje, împărțind cu ele pîinea și apa, nu reprezintă un joc pasager, ale cărui reguli să poată fi, după plac, schimbate. În ultima pagină a *Patului lui Procust*, Autorul pune în mîinile doamnei T. caietele de însemnări pe care i le-a încredințat Fred Vasilescu : o lasă să caute, singură, mai departe, răspunsul la întrebări. El a renunțat definitiv. Știe că adevărurile umane pot intra unul într-altul, asemeni păpușilor rusești, dar că nu există un Adevăr ultim, capabil să le conțină pe toate celelalte : „Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea universală, fără nici un moment de sprijin adevărat, așa cum, singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului".

Scanned with OKEN Scanner

JURNALUL SEDUCĂTORULUI

Într-un spiritual articol publicat în 1926 în *Viața românească* și intitulat *Filosofia modei,* G. Ibrăileanu se apără mai în glumă, mai în serios, de învinuirea de puritanism pe care i-ar fi adus-o niște cititoare, în urma unei păreri exprimate în treacăt, despre îmbrăcămintea femeii moderne. Susține anume, fără aerul că face un paradox, ideea că „moda actuală scoate zi cu zi din domeniul imoralului regiuni tot mai întinse din geografia feminină" : în viață ca și în literatură. Odinioară, noțiunea de imoral (sau, mai bine, de necuviincios) era, în materie vestimentară, foarte cuprinzătoare. Unui erou al lui Maupassant buna cuviință i-a pretins să ceară în căsătorie pe o văduvă căreia îi zărise gleznele pe cînd sărea peste un pîrîu (care nu trebuie confundat cu pîrleazul proverbial) ; iar o tînără dintr-un roman al lui Anatole France obținea dovada supremă că e iubită aranjîndu-și jartiera sub ochii adoratorului ei. „Ceea ce impresiona așa de tare pe eroii analizați, astăzi este, ca să zicem așa, de domeniul public și nu mai impresionează pe nimene", constată G. Ibrăileanu, adăugînd, cu umor, că lățirea imperiului bunei cuviințe merge mînă-n mînă cu progresele decolteului. Pe un ton serios, aceste lucruri mai fuseseră discutate și în pasajul consacrat lui Turgheniev din *Creație și analiză*. „Își poate cineva imagina pe Liza din *Cuibi de nobili* cu rochia pînă la genunchi pe stradă... ?" Dar decența vestimentară nu mai e în acest caz totul : trebuie s-o avem în vedere și pe

aceea a sentimentelor femeii. Iată o legătură nouă și neașteptată. Meritul scriitorului rus ar consta într-o dublă pudoare : a corpului și a sufletului feminin. Sufletul femeii nu este niciodată analizat în prozele lui Turgheniev, rămînînd la fel de plin de farmec, ca și corpul ei nedezbrăcat.

Începem să bănuim în toate acestea o concepție despre femeie și despre iubire ; și, de ce nu, una despre literatura iubirii. G. Ibrăileanu e conștient că moda, ca și literatura, se schimbă. Nu mai poate fi aceeași astăzi ca în epoca lui Turgheniev : „Este și ea produsul și expresia unei stări de suflet postbelică, atît de alta decît pe vremurile și în societatea lui Turgheniev". Dar nu pare dispus să urmeze el însuși această evoluție. Cauza ? „Moda de-atunci era favorabilă amorului ; cea de azi, instinctualității." Violarea secretelor femeii distruge sentimentul, risipește farmecul și transformă literatura într-un afrodisiac. „De aceea, fie zis în treacăt, detaliarea corpului femeiesc în romane poate să atîțe pe cetitor, dar nu contribuie la acel început de înamorare a lui, necesară pentru a pricepe așa-numitul «infinit» din sufletul amantului." Autorul *Adelei* nu e numai un puritan, dar și un sentimental. În sfîrșit, spre deosebire de al femeii, ce trebuie protejat, sufletul bărbatului poate fi expus fără primejdie analizei. În toate prozele lui Turgheniev (exemplul predilect), femeia privește nestingherit în inima partenerului ei, care nu obține niciodată reciprocitate. Discriminarea e deopotrivă biologică și sociologică : „Prin rolul ei biologic — argumentează criticul — care îi dictează (ca în toată seria animală) rezerva și paza, ca și prin situația ei de sex secundar, de supusă — de-a lungul evoluției sociale — femeia a trebuit să-și ascundă mișcările sufletești în fața bărbatului [...] Toate femeile știu să tacă ori să ascundă. Și o femeie, cu cît e mai femeie, cu atîta posedă mai mult acest caracter și deci e cu atît mai enigmatică, ori cu atîta e toate acestea, cu cît e mai femeie. În coliziunile dintre amanți, bărbatul, ființa biologic agresivă și social dominantă, care nu a avut niciodată nevoie și nici destulă posibilitate să se ascundă (asediatul e veșnic după ziduri ; asediatorul e nevoit adesea să atace din cîmp deschis subt privirile asediatului ascuns) se dă în-

Scanned with OKEN Scanner

dată și mereu pe față, își face adesea chiar o plăcere, ba și o *datorie* de onorabilitate (la intelectuali : și o datorie de veracitate) de a-și deșerta tot sufletul, dar femeia tace, ori spune altceva decît aceea ce gîndește și simte". Și G. Ibrăileanu trage o concluzie care, fiind vorba de viitorul lui roman (ce depășise stadiul de proiect în anul cînd autorul făcea aceste considerații), ne interesează foarte mult : și anume că eroii masculini din romane trebuiesc prezentați analitic, în vreme ce eroinele sînt avantajate de simpla prezentare a comportării lor. Logica întregii argumentații este îndeajuns de clară.

E momentul să vedem doi termeni, utilizați de G. Ibrăileanu cu această ocazie, și pe care-i descoperim din titlul eseului său : „creație" și „analiză". Cel dintîi e preferat de autor lui „comportism", care i se pare oarecum neobișnuit. Amîndoi sînt definiți din chiar primele fraze ale eseului : „Dacă s-ar putea cinematografia și fonografia conținutul unui roman, am vedea pe pînză figurile personagiilor, gesturile lor, toată înfățișarea și purtarea lor, și am auzi la fonograf toate vorbele lor, dar ar mai rămîne ceva : ceea ce autorul cetește în sufletul personajelor și ne spune. Așadar, cinematograful și fonograful ne-ar da numai *comportarea* personagiilor. Ceea ce nu ne-ar putea da ar fi *analiza* sufletului lor. Despre *comportism* și *analiză* voim să vorbim aici." Patruzeci și cinci de ani mai tîrziu, un profesor de engleză la Universitatea din Chicago va scrie : „Printre procedeele povestitorului care izbesc cel mai mult prin artificialitate se numără și trucul submersiunii dincolo de *suprafața acțiunii* în scopul obținerii unei *păreri întemeiate cu privire la mintea și inima personajului.*" (Sublinierile mele — N.M.) Dacă închidem ochii la calificația implicită a procedeelor în textul din urmă, care la G. Ibrăileanu deocamdată lipsește, nu se poate să nu constatăm o oarecare similitudine între afirmațiile criticului român și cele cu care își începe Wayne C. Booth *Retorica romanului*. Prin *comportism* și *analiză*, G. Ibrăileanu înțelege ceea ce profesorul american va numi (într-o altă ordine de idei, e drept) *prezentare* și *povestire*. Wayne C. Booth consideră că procedeele acestea țin de strategia adoptată de autor ca să-și convingă cititorul de verosimilitatea întîm-

Scanned with OKEN Scanner

plărilor sau motivațiilor din ficțiunea sa. Am arătat deja, în primul volum al eseului meu, cîte ramificații are în *Retorica romanului* aparent banala distincție. Ea a determinat schimbarea la față a studiilor de acest fel. Putem considera că distincția lui G. Ibrăileanu a fost, ea, lipsită de șansă. În poetica românească a romanului, ea n-a jucat nici pe departe rolul catalizator pe care l-au avut, de pildă, teoriile lui Camil Petrescu din *Noua structură* sau, vizibil norocoase, acelea lovinesciene privitoare la procesul de obiectivare a genului. Deși ar fi meritat-o din plin. Motivul trebuie căutat în greșita ei interpretare. Printr-una din acele lunecări de idei, obișnuite la criticii noștri dintre războaie, practicieni excepționali, dar teoreticieni inconsecvenți, sensului originar al distincției lui G. Ibrăileanu i s-a substituit unul derivat și înșelător. De această substituire nu e complet străin însuși G. Ibrăileanu, care, preferînd termenul „creație" celuilalt, mult mai precis, „comportism", a dat naștere unui echivoc. Căci „creație" înseamnă (între altele) putere de a concura natura, de a pune în circulație personaje realistic viabile, asemănătoare cu cele din viață. Cînd G. Ibrăileanu scrie de exemplu despre personajele unui roman de Mauriac că „fac slabă concurență stării civile", deoarece autorul, preocupat să le analizeze psihologic, „nu le creează, nu le individualizează", sîntem aproape siguri că el însuși a pierdut din vedere sensul primar al termenului, așa cum l-a definit (împrumutîndu-l din psihologia behavioristă, unde desemna comportarea pur și simplu a unui ins, în absența motivațiilor explicite). Distincția inițială, valabilă în planul mijloacelor, al retoricii narative, s-a văzut astfel deplasată către o opoziție, în planul conținutului, și anume între „acțiune" și „psihologie". Pînă azi, critici din cei mai serioși opun romanul de acțiune, epic, cu afabulație abundentă, celui psihologic, analitic sau cazuistic. Nimeni n-ar putea însă da o întemeiere riguroasă acestei opoziții, ce se dovedește falsă la un examen mai atent. Acest lucru n-a împiedicat-o să ia locul distincției — și mai clară, și mai nuanțată — a lui G. Ibrăileanu și al cărei sens originar a fost aproape cu totul acoperit de celălalt, așa cum, pe palimpseste, textul păgîn a fost șters

Scanned with OKEN Scanner

de cel creştin scris pe deasupra. Eroarea nu e, probabil, nevinovată. O epocă citeşte într-un text ceea ce este pregătită să citească.

Dacă voi spune că *Adela*, 1933, este, în definitiv, romanul unui bărbat care se autoanalizează în vreme ce observă comportamentul femeii iubite, legătura cu consideraţiile de pînă acum va fi, cel puţin într-o privinţă, foarte limpede. Aparent ciudata discriminare, prin care G. Ibrăileanu leagă analiza psihologică de personajele masculine, rezervînd eroinelor o prezentare comportistă, ne vine de îndată în minte. Dar nu numai ea. Pentru ca misterul femeii să nu fie deloc vulnerat, nu ajunge ca sufletul să-i fie cruţat de analiză : e nevoie ca felul ei de a se comporta să respecte anumite reguli. G. Ibrăileanu situează acţiunea romanului la sfîrşitul secolului XIX, făcînd din Adela mai curînd o contemporană a eroinelor *Vieţii la ţară* de Duiliu Zamfirescu decît a doamnei T., a Elei Gheorghidiu sau a lui Nory Baldovin. Adela nu e ceea ce se va chema mai tîrziu o femeie modernă şi emancipată, deşi n-o putem învinui nici de stupide prejudecăţi. Voi discuta pe larg aceste lucruri. Deocamdată e util să precizez că natura relaţiei sentimentale înfăţişate în roman atîrnă de natura comportamentului social al eroilor care, la rîndul lui, e produsul mentalităţii şi atmosferei *fin de siècle*. G. Ibrăileanu a „învechit" deliberat morala, vestimentaţia şi decorul din *Adela* : ca să se poată lăsa nesupărat în voia plăcerii lui mărturisite pentru misterul feminin, oglindit de un benign scepticism mizantropic al bărbatului. Astăzi am spune că *Adela* ţine de moda *retro*. Autorul lui n-avea ce face cu nudurile moderne : deopotrivă fizice şi sufleteşti. El procedează oarecum în felul diavolului-călugăr din *Insula pinguinilor* (a cărui experienţă se amuză s-o povestească), care o *îmbracă* pe frumoasa Orberose, transformînd-o astfel într-o teribilă ispită pentru toţi pinguinii, ba chiar pentru el însuşi, îndrăgostit de propria operă ca un creator de modele de azi care şi-ar pierde capul după manechinul care-i poartă creaţiile. „Hainele au schimbat

Scanned with OKEN Scanner

în mister ceea ce pînă atunci era firesc", constată G. Ibrăileanu.

Subiectul romanului e cunoscut. În cîteva cuvinte, necesare încadrării fragmentului pe care l-am ales spre analiză, e vorba de Emil Codrescu, un cvadragenar instruit și inteligent, care reîntîlnește întîmplător, într-o vacanță estivală, pe Adela, tînără femeie, abia trecută de douăzeci de ani, și pe care o cunoaște de cînd era doar o fetiță. Se plimbă, conversează, își împrospătează amintirile. În sufletul bărbatului se deșteaptă un puternic sentiment, pe care ezită a-l mărturisi. Adela îl încurajează, desigur în marginile permise de buna cuviință. Scena care urmează se petrece în seara dinaintea plecării din stațiune. Nu și-au spus unul altuia nimic esențial, deși totul s-a subînțeles. Fac o ultimă plimbare prin locurile îndrăgite :

„Cînd ne-am ridicat de pe trunchi, am luat pe Adela de mînă, am pășit mai departe prin ceața de pe jos, care părea lumină de lună condensată. Umblam tăcuți, ținînd-o — nu ; ținîndu-ne — de mînă, și din ce în ce mai conștient că s-a întîmplat ceva neobișnuit, acum pentru întîia oară, c-am trecut în altă fază a vieții. Dar toate se confundau în conștiință, erau tulburi și fără concluzie. De la o vreme mi-am pus mîna în buzunarul pardesiului împreună cu mîna ei. Ea s-a întors un moment spre mine copilărește. Toată viața ei și toată viața mea o simțeam concentrată în micul ei pumn închis în palma mîinii mele. [...]

Cînd am intrat în Bălțătești, mîna ei era încă proprietatea mea, ca *dincolo*. Dar faptul rămînînd același, semnificația acum devenea alta. Și cînd ea își desfăcu mîna de a mea, deget cu deget, cu mișcări fine, parcă, din delicateță, pe ascuns de mine, și o scoase din buzunarul pardesiului încet, pe nesimțite, simții că așa trebuia să facă : lumea în care fusesem adinioarea, spectacolul unic, era demult, era departe, era ca amintirea, la deșteptare, a unui vis în vis.

Din realitatea de fiecare zi năvălea toată, cu sentimentul că peste cîteva minute se isprăvește ultima seară și cele din urmă momente petrecute cu Adela.

Scanned with OKEN Scanner

Aproape de casă am rugat-o să-mi scrie, măcar un cuvînt, la două-trei luni. Cochetînd, cochetînd altfel, cochetînd șovăitor, cochetînd supus, mi-a promis, dar trimiţîndu-mi cuvintele legate parcă de un fir elastic, ca să mi le ia înapoi, tocmai cînd credeam că mi le-a dat cu totul. «Ce să-ţi scriu ?... În viaţa mea nu se petrece nimic... Bine, am să-ţi scriu...» Apoi, fără tranziţie, m-a întrebat de ce natură e sentimentul meu pentru ea.

Mi-am dat bine seama că momentul e decisiv. Dar n-am avut nici slăbiciunea de caracter de a-i spune că o iubesc, nici tăria de a-i spune : prietenie. Alunecînd pe panta sufletului, i-am răspuns, cu ezitările unui om care caută conștiincios, și nu găsește încă, formula exactă, că ceea ce simt pentru ea e «un sentiment foarte curios».

Imediat mi-a replicat, aproape ofensată :

— Adică bun de pus la muzeu ?

Strîns astfel de aproape și puţin biciuit în mîndria mea, dar înconjurînd cuvîntul teribil, i-am definit sentimentul meu «curios» : «O nesfîrșită prietenie pasionată». (Cuvîntul «prietenie» avea rolul să slăbească efectul celuilalt, ca eterul care insensibilizează și face suportabilă înţepătura.)

N-am spus nimic. Ajunsesem la poarta casei ei. Eram, amîndoi, în atitudinea care precede despărţirea. (Calculase locul și momentul ? Alesese ultima întîlnire, ca totul să rămînă fără urmare ? Ori așteptase, și acum, plecînd, se împlinise termenul ?) Și-a trecut numai mîna pe ochi și pe frunte. Îi simţeam respiraţia aproape, parfumul fierbinte al fiinţei ei. Stătea nemișcată, înaltă, ea toată, cu cu toată prezenţa ei, cu teribila ei prezenţă. Îi simţeam căldura trupului întreg, de la distanţă. I-am luat o mînă, i-am scos mănușa, dezbumbînd-o inexpert. Aveam sentimentul că o dezbrac puţin. I-am sărutat mîna multă vreme, cînd pe o parte, cînd pe alta, apoi, cu o senzaţie și mai otrăvitoare, între încheieturile degetelor și, dîndu-i în sus mîneca îngustă a pardesiului, i-am sărutat braţul de la încheietura mîinii pînă la stofa răsfrîntă. Braţul avea miros de ambră. Ea tăcea, cu faţa întoarsă acum. O rugam să meargă în casă, să nu răcească, dar îi ţineam mereu mîna, în care nu simţeam nici o intenţie de împotrivire sau de impacienţă și pe

Scanned with OKEN Scanner

care o sărutam mereu, în toate felurile. Stînd cu fața întoarsă, în întuneric și sub copacul care ne adăpostea și făcea întunecimea mai densă, nu puteam să-i văd bine fața. Dar din atitudinea corpului, din reacția mîinii, din inflexiunile brațului îmi pare (acum, căci atunci nu gîndeam nimic) că era turburată, încurcată, alarmată, moleșită, fără voință. În sfîrșit, repurtînd cea mai mare victorie asupra mea de cînd exist, am lăsat din mînă mica pradă — ea și-a trecut din nou mîna pe ochi și pe frunte cînd îmi spunea șoptit : «Bună seara» — și m-am despărțit de dînsa cu-un sentiment de fericire, de durere, de rușine, de triumf, de spaimă..."

Bărbatul de patruzeci de ani și femeia de douăzeci se țin de mînă ca doi copii : deși nici unul, nici cealaltă nu mai sînt niște copii : el a avut cîteva experiențe amoroase, ea a fost măritată și a divorțat. Sîntem foarte departe de atmosfera erotică din romanele lui Camil Petrescu. Și ce importanță capătă, de exemplu, ținerea mîinii ei într-a lui ! Codrescu mărturisește a fi avut în acele clipe conștiința tulbure că acest simplu fapt reprezintă un eveniment neobișnuit. Lungile lor plimbări și conversații, sporind extrem de lent intimitatea, au rămas undeva departe în urmă : „am trecut în altă fază a vieții". Datorită nemaiauzitului curaj de a-i ține mîna într-a lui ! Prin cele două mîini împreunate circulă sîngele unei legături pe de-a-ntregul noi, uimitoare și indestructibile. Dar toate acestea s-au petrecut *dincolo* : într-o zonă ce pare exclusă de la realitatea cotidiană a stațiunii și a vieții celor doi. Prelungirea intimității *dincoace* e resimțită de Codrescu aproape ca o dureroasă iluzie. Adela își desface degetele din încleștare pe furiș, hoțește-delicat, și Codrescu își dă subit seama că realitatea obișnuită — în care el este prietenul cu douăzeci de ani mai bătrîn, „maestrul" de odinioară al adolescentei — năvălește asupra lor cu lumina ei crudă. N-are puterea nici să facă definitivă *dincoace*, legătura înfiripată *dincolo*, nici să o curme brutal. Timiditatea aceasta remarcabilă a cvadragenarului n-o împiedică pe tînăra femeie să-i adreseze acea întrebare foarte directă. Nu e prima dată cînd încearcă, ea, o clarificare : fără succes, ca și în prece-

Scanned with OKEN Scanner

dentele dăți. Codrescu are intuiția că momentul e decisiv : „Dar n-am avut nici slăbiciunea de caracter de a-i spune că o iubesc, nici tăria de a-i spune : prietenie". Iată o dilemă tipică pentru nehotărîtul îndrăgostit. Și dacă înțelegem imediat de ce avea nevoie de tărie spre a spune „prietenie", înțelegem mai greu de ce o declarație de iubire *pro forma* i se pare o slăbiciune de caracter.

Ce se ascunde totuși sub acest mod cam retoric de a vorbi ? Momentul culminant, și cel mai tulbure-tulburător al serii îl constituie sărutul mîinii, cu tot ritualul lui spontan, dacă pot spune așa. Scoaterea mănușii („dezbumbînd-o inexpert") și sărutarea delicat-pasionată a degetelor și a palmei, pe o parte și pe alta, a încheieturii, pînă la stofa răsfrîntă a mînecii, sînt de o senzualitate maximă. Într-o asemenea împrejurare, libertinii din narațiunile marchizului de Sade ar fi recunoscut în pudicul și naivul Codrescu pe unul de-ai lor. Sărutul mîinii nu e deloc cast, ci perfid și nerușinat. Cvadragenarul dovedește o neașteptată imaginație erotică. Se comportă ca un virtual desfrînat. Dar poate că lucrul cel mai straniu abia urmează : „În sfîrșit, repurtînd cea mai mare victorie asupra mea de cînd exist, am lăsat din mînă mica pradă... și m-am despărțit de dînsa c-un sentiment de fericire, de durere, de rușine, de triumf, de spaimă..." Victorie asupra lui însuși ? Desigur, căci a avut energia să se sustragă vrăjii senzuale, pe care tot el a provocat-o și s-o abandoneze pe Adela. După ce i-a distrus voința : „tulburată, încurcată, alarmată, moleșită, fără voință". Mica pradă — care e mîna, ținută într-a lui și apoi umplută de sărutări rafinat-pătimașe, dar care poate fi considerată, printr-o sinecdocă instantanee, femeia însăși — este părăsită în clipa în care nu mai opune nici o rezistență vînătorului. Jocul de cuvinte disimulează un joc al simțurilor. Doctorul refuză să se angajeze sentimental. În fața evitării declarației, urmată de dovada senzualității, Adela ar fi fost îndreptățită să-și formeze părerea că timidul ei curtezan nu e doar un ins nehotărît și plin de scrupule etice, dar un seducător (e drept, dintr-o speță aparte), la care lașitatea sentimentală e menită să-l protejeze de riscuri și să-i procure incomparabile bucurii de moment.

Scanned with OKEN Scanner

Nu știm ce a gîndit Adela. Conform cu programul său estetic, autorul nu-i dă cuvîntul. Și, trebuie să recunosc, nici nu mă preocupă de fapt în romanul lui G. Ibrăileanu personajul feminin ; cel masculin mi se pare cu mult mai interesant. Lui îi este în fond consacrat studiul meu. G. Ibrăileanu (fie spus în paranteză) părea a crede altceva : „Femeia a format întotdeauna subiectul principal sau cel puțin episodic al celei mai mari părți din literatură", notează el în *După război.* E vorba de femeia tînără, de Gemma, Ana, Assia, Zenaida și de celelalte eroine misterioase și fermecătoare ale literaturii rusești îndeosebi, care au constituit model pentru Adela. Însă, dacă-i citim cu atenție articolele despre *Ana Karenina, Fum, Manon Lescaut* și celelalte, vom remarca și că, eroinele fiind considerate de către critic foarte asemănătoare și previzibile în enigmatica lor comportare, eroii sînt, ei, și mai diverși, și mai complecși. Cum poate fi fericit eroul lui Turgheniev din *Un om de prisos* alături de femeia pe care o iubește, după ce a asistat la pasiunile ei pentru alții, și știind că l-a luat de bărbat, ca și Kitty pe Levin în *Ana Karenina,* din decepție și fără a-l iubi ? Și cum poate avea eroul dostoievskian din *Umiliți și obidiți* tăria sufletească de a dori fetei de care e îndrăgostit să-și afle fericirea lîngă rivalul lui ? „Și e interesant de observat — exclamă G. Ibrăileanu punîndu-și întrebările — că această situație e frecventă la scriitorii ruși. Ei parcă vreau să ne calmeze avînturile romantice și să ne strige că «viața nu e un roman» și că... romanele sînt realiste." (Opere, 2). Am închis paranteza. Dacă nu știm ce gîndește Adela, cunoaștem în schimb destul de amănunțit gîndurile lui Codrescu, după despărțirea din ultima lor seară. Aceste gînduri sînt foarte lucide, într-o privință, și complet oarbe, în alta. Șezînd pe banca de la poartă și ascultînd pașii Adelei, care se plimbă prin cerdac, Emil Codrescu își dă seama imediat ce se întîmplă : întreagă viața lăuntrică a tinerei femei este determinată în aceste momente de existența lui. De aici nu trage însă concluzia că numai o femeie care iubește se comportă așa. E, dimpotrivă, obsedat de o „idee inamică", furișată în suflet, și anume că s-a purtat neconvenabil cu Adela : „I-am sărutat mîna și bra-

Scanned with OKEN Scanner

ţul ca un amant... Cu ce drept?“ Iubirea nu-i oferă acest drept, căci n-a fost declarată. Dar Adela, ea, de ce a acceptat? „Dar ce putea să facă? Putea aduce ea un afront, cu atît mai dureros cu cît faptul era mai grav, «maestrului» pentru care are stimă, admiraţie, simpatie, recunoştinţă?“ Şi, îndată, Codrescu elimină singurul răspuns corect: „E ruşinos să înclin spre ipoteza că mă iubeşte“. Sfîşierea sufletească a doctorului provine din neputinţa de a avea certitudini în privinţa sentimentelor Adelei. Să fie Codrescu atît de naiv încît să caute certitudini într-un domeniu ca acela sentimental şi atît de orb încît să nu vadă că fiecare gest al Adelei i le oferă pe tavă? Vînătorul şi-a fixat cu abilitate prada; apoi a lăsat-o să-i scape. Încearcă să se explice cu sine. Ştie nu numai că ultima seară ar fi putut să fie decisivă, dar că, într-un fel, a şi fost: „...Orice a simţit atunci, orice simte acum, raportul dintre ea şi mine s-a schimbat radical, pentru totdeauna, pînă la moarte...“ Ascultîndu-i, la nesfîrşit, paşii pe podeaua de lemn a cerdacului, e pătruns deodată se conştiinţa că a făcut-o femeia lui: „Realitatea asta nouă, care începuse acum o jumătate de oră, mă uimea. Îi spusesem că o iubesc, mă lăsa s-o iubesc. Dacă aş fi vrut să-i sărut picioarele, care umblau acum neliniştite prin cerdac, sînt sigur că m-ar fi lăsat, atît de mult nu mai avea nici o voinţă în clipele acelea“. Iată: nu e atît de naiv şi de orb cum l-am fi putut crede. Ştie nu numai că Adela s-ar lăsa iubită, dar că în fond îl iubeşte şi ea. Misterul femeii e absent. Codrescu ştie chiar mai mult decît spune: ştie în definitiv *totul* despre Adela. Dar despre el însuşi? Aceasta e întrebarea. Sufletul bărbatului care iubeşte e infinit, spusese Ibrăileanu: oare ce-i rămîne obscur doctorului Codrescu în propria infinitate sufletească? de ce fuge vînătorul de prada aflată la picioarele lui? de ce nu profită seducătorul de vraja seducţiei sale?

La o parte din aceste întrebări (dar formulate altfel, căci altele erau, cum să zic, bănuielile comentatorilor), critica a răspuns destul de categoric, fiind în general de acord în aprecieri. „E romanul unui cazuist — spune de exemplu G. Călinescu în *Istoria literaturii*, într-o formula-

re tranşantă dar pe care nu sîntem siguri dacă trebuie s-o raportăm la autor sau la erou — însetat de certitudini şi înspăimîntat de contradicţiile ce răsar la tot pasul, al unui intelectual cu acţiunea erotică paralizată de prea multă disociaţie." Ideea o vom găsi, în variante apropiate, la majoritatea comentatorilor, şi ea pare să aibă, în ochii tuturor, meritul de a fi fost sugerată de însuşi eroul-narator : „Nu mai pot înţelege nimic..., scrie Emil Codrescu în jurnalul său. Întreaga logică mi-i viciată de conştiinţa celor cîţiva ani peste cei care permit asemenea jocuri. Abuzul involuntar de analiză, boală veche şi incurabilă, complicat cu conştiinţa celor douăzeci de ani ai ei şi patruzeci ai mei, m-a aruncat într-o ţesătură inextricabilă, din care mi-i cu neputinţă să mă descurc." Motivele, conştiente, ale comportării eroului apar aici *în clar* şi ar fi de mirare dacă n-ar fi în număr de trei, (cum îi plăcea lui Thibaudet să spună) ; vîrsta care nu mai permite riscul unui angajament ; spiritul analitic, disociativ, care paralizează acţiunea : cei douăzeci de ani mai puţin ai femeii iubite. Ce-ar fi de adăugat ? Poate doar că aceste motive *conştiente* * nu sînt singulare. Să revenim la roman.

---

* Comentatorii au făcut în general abstracţie de posibilitatea unei motivaţii subconştiente. Iar unul dintre ei, Al. Protopopescu, a respins-o fără echivoc : „Dacă ceva lipseşte cu adevărat făpturii lui Emil Codrescu, acela este chiar *subconştientul.*" *(Romanul psihologic românesc).* Excepţiile, de care va fi vorba mai încolo, confirmă o regulă îndeajuns de tiranică, mai ales în critica de pînă la război şi care nu coboară niciodată examenul psihologiei personajelor sub nivelul conştiinţei, atunci cînd există motivaţii explicite oferite de eroii înşişi. Cauza acestui „respect" faţă de părerea personajului e dublă în *Adela :* pe de-o parte, naratorul a fost confundat cu autorul, şi tot ce G. Ibrăileanu a susţinut în articole a fost folosit ca sprijin pentru teoriile lui Emil Codrescu ; pe de alta, naratorul e considerat încă şi astăzi de critici ca absolut creditabil, opiniile nefiindu-i puse la îndoială. În ce priveşte ultimul caz, s-ar părea că în criticul român se află, pitit, un fost cititor de poveşti pentru copii.

Confuzia dintre autor şi narator am semnalat-o, începînd cu introducerea acestui eseu, de cîteva ori. Să nu pierdem prilejul de a-i studia consecinţele în critica *Adelei.* Nu există comentator al *Adelei* care să nu citeze articolul despre nuvela lui Duiliu Zamfirescu, *O muză,* în care G. Ibrăileanu descoperă „o problemă interesantă: iubirea dintre fiinţe de vîrste prea disproporţionate", sau,

Scanned with OKEN Scanner

Adela se subintitulează *Fragmente din Jurnalul lui Emil Codrescu (iulie-august 189...)*. Stilistic, G. Ibrăileanu este consecvent formulei jurnalului. Lucrul se remarcă de la început. Primele pagini înfăţişează atmosfera staţiunii, în notaţii telegrafice, în fraze eliptice de predicat, menite parcă să o restituie cît mai viu şi direct. Acelaşi stil este aplicat preocupărilor strict personale ale doctorului, care şi-a luat cu el cataloagele cîtorva librării străine, un dicţionar (de fapt, un *Larousse de poche)* şi

---

cu alte cuvinte, „problema melancolică a dragostei tîrzii". Legătura cu problema *Adelei* a părut a nu mai comporta discuţie. Mai ales că s-au adăugat şi alte articole ale criticului, conţinînd idei asemănătoare. Lucrurile n-au rămas însă aici, la o posibilă intenţie a autorului romanului de a relua tema lui Duiliu Zamfirescu. S-a pus întrebarea dacă nu cumva dilema lui Codrescu este dilema lui G. Ibrăileanu însuşi. Şi biografia criticului a părut a furniza date pentru un răspuns afirmativ. La publicarea romanului, în 1933, impresia aceasta era atît de stăruitoare, încît editorul, rugat de G. Ibrăileanu care era bolnav, a trebuit s-o dezmintă într-o scurtă prefaţă : „*Adela* nu e un roman autobiografic al domnului G. Ibrăileanu, ci o succesiune de fragmente ale jurnalului lui Emil Codrescu, grupate în jurul personajului feminin, al cărui nume e şi titlul romanului". Se putea o mai, cum să zic, elementară precizare ? Şi, totuşi, un critic, altminteri experimentat, ca Vladimir Streinu o înlătură, fără să clipească, sub cuvînt că n-ar fi la mijloc decît nişte „măsuri de prudenţă delicată" ce fac parte „din cunoscutul arsenal naiv al scriitorilor sentimentali, dar şi orgolioşi, ai veacului trecut, care, voind să-şi ascundă mai bine viaţa lor intimă, prin aceasta chiar o denunţau". Şi, ca să nu mai fie nici o îndoială, scrie negru pe alb : „Totul nu este decît o disimulare romantică. Doctorul Emil Codrescu e însuşi G. Ibrăileanu, Adela e femeia reală, după cum real este însuşi cadrul naturistic, Bălţăteştii etc." *(Pagini de critică literară, 2)*. Teza lui Vladimir Streianu nu e, vai, singulară în epocă şi chiar mai tîrziu. Pompiliu Constantinescu este de exact aceeaşi părere : „Romanul se compune din nişte însemnări intime ale eroului, doctorul Emil Codrescu, îndărătul persoanei căruia îl ghicim pe G. Ibrăileanu însuşi, chiar dacă toate eforturile de deghizare, adesea puerile pînă la înduioşare, sînt întreprinse spre a îndepărta orice asemenea impresie" *(Scrieri, 3)*. Douăzeci şi cinci de ani după aceea, G. Călinescu e doar cu puţin mai nuanţat : „Emil Codrescu este, indubitabil, un alter-ego al lui G. Ibrăileanu..." *(Esenţa realismului,* în *Contemporanul* din 1960). În fine, Al. Piru, ca nu cumva să uităm că este şi biograf al criticului, face public, în *Opera lui Ibrăileanu,* 1959, „secretul" *Adelei* : „În *Adela* protagoniştii au [...] 40 şi 20 de ani, iar nu 52 şi 27

Scanned with OKEN Scanner

pe Diogen Laerțiul, din care recitește paginile despre Epicur, cu emoția vădită, deși nu mărturisită direct, de a se regăsi în ele („Ataraxie. «Apatie»... Frica de acțiune a omului lipsit de energie impulsivă... Teroarea intelectualului prea lucid și prea mult preocupat de urmările faptelor lui" ș.a.m.d.). Acest pasaj a fost intens valorificat de comentatori, căci autoportretul în spirit epicureic părea să ofere o explicație imediată pentru comportamentul lui Codrescu față de Adela. Mai puțin au atras atenția

---

cît aveau Ibrăileanu și Olga Tocilescu, dacă ne este îngăduită o indiscreție biografică, în 1923". Naratorul s-a împărtășit astfel de autoritatea autorului : cum să fie puse în aceste condiții la îndoială motive din psihologia celui dintîi care nu făceau decît să transfigureze rațiuni, reale, din psihologia celui de al doilea ?

În încheierea acestor considerații, nu mi se pare inutil să rezum cea mai bună sistematizare a problemei raporturilor dintre Autor, Narator și Personaj din cîte există, și anume aceea a lui Gérard Genette din *Figures III* intitulată *Recours à la méthode* și bazată pe romanul lui Proust. Criticul francez distinge, mai întîi, două *nivele narative ;* acela în care situăm, de exemplu, pe Homer, ca autor al *Odiseii* (autor de gradul I), și acela în care situăm pe oricare din personajele *Odiseii* care relatează o întîmplare, de pildă pe Ulise povestindu-și în cînturile IX-XII peripețiile (autor de gradul II). Autorul I este *extradiegetic,* autorul II este *intradiegetic.* Dacă ne amintim că *diegeză* înseamnă acțiune, eveniment, deosebirea se explică de la sine. În al doilea rînd, Genette distinge, în paralel, două feluri *de relații* pe care cel care povestește le poate avea cu faptele povestite : el poate să ia parte la întîmplări (ca protagonist sau ca spectator) sau poate să fie complet absent din ele. Homer e absent din călătoria lui Ulise de după războiul Troiei, Ulise e în schimb însuși eroul ei. Genette numește primul caz *heterodiegetic* și pe al doilea, *homodiegetic.* Combinînd criteriul nivelelor narative cu acela al relațiilor, el obține o clasificare foarte clară și utilă : 1) *extradiegetic-heterodiegetic :* un Autor I narează evenimentele la care nu a participat (Homer povestind în *Odiseea* aventurile lui Ulise ; majoritatea romanelor dorice la persoana a III-a) ; 2) *extradiegetic-homodiegetic :* un Autor I narează evenimente în care a fost protagonist (jurnal real, autobiografie reală) sau spectator (memorii) ; 3) *intradiegetic-heterodiegetic :* un Autor II narează întîmplări la care nu a participat (cazul tipic e Șeherazada spunînd, în *Halima,* regelui Șahriar cele o mie și una de povești) ; 4) *intradiegetic-homodiegetic :* un Autor II își povestește propriile întîmplări (unele romane la persoana întîi, cu aspect de jurnal, autobiografie sau memorial fictiv, care conțin precizarea disocierii Autor-Narator, în felul din *Adela,* unde subtitlul este „fragmente

bizareria bibliotecii estivale a doctorului (i-a consacrat cîteva pagini dintr-un eseu, pline de hazul ideii, Marian Papahagi, în *Eros și utopie)* și natura interesului acestuia pentru lectura dicționarelor. Ne-o destăinuie Codrescu însuși : „Dicționarul — pentru momentele cînd spiritul vrea să ia contact mai concret cu lumea realităților. După un instrument de teslărie, o pasăre (uneori ai și figura alături ; și păsările din dicționare au totdeauna mutra mirată și comică), apoi o prepoziție cu înțelesurile ei subtile, demonstrate prin exemple naive. Și tot așa, în partea a doua, la numele proprii — un rege merovingian, un promontoriu, o primadonă italiană. Visezi la regele pletos, la promontoriul care împinge departe în mare un oraș cu nume ciudat, și mai cu seamă la diva care a debutat la Neapole și a fost pe rînd (sau aproape) metresa unui duce, a unui conte, a unui tenor și apoi nevasta unui bancher. Nu mai e dicționar *. *E un roman în notații sugestive.*“ Sublinierea îmi aparține. În acest pasaj sînt cel puțin două afirmații foarte importante. Întîia ar fi aceea că dicționarul înlesnește cititorului un mai direct contact cu lucrurile. Dicționarul ar fi ca un roman documentar, fără ficțiune, oferind realitatea în concretul ei imediat, nemodificată imaginar și nestructurată după re-

---

din jurnalul lui Emil Codrescu“, sau în felul din *Moby Dick* care începe cu această declarație a naratorului : „Numiți-mă Ismael“). Există, desigur, și cazuri mai complicate : chiar marele roman proustian aparține, în același timp, de mai multe categorii. *Adela* intră în cea de a patra, în ciuda obstinației criticilor de dinainte de război de a-l considera ca aparținînd clasei a doua. Diferența ni se pare astăzi frapantă, ca și natura acestei vechi confuzii.

* Marian Papahagi a dovedit că jocul lui G. Ibrăileanu cu ideea dicționarului merge mai departe decît se credea : orașul, regele pletos și diva italiană au putut fi identificate ca variații ale numelui Adelei. Dealtfel, într-o reflecție din *Privind viața,* motivul dicționarului revine într-o formulare frapant borgesiană : „Dacă am face toate combinațiile posibile între cuvintele unui dicționar de buzunar, am construi o infinitate de opere științifice care ar răsturna, ca pe niște încercări puerile, toate teoriile științei de azi ; am construi o infinitate de opere literare, față cu care *Divina Comedie* ar fi o simplă încercare juvenilă ; am construi tragediile pierdute ale lui Euripide și tratatele lui Epicur, am învia din morți Biblioteca din Alexandria...“

gulile artei. Romanele propriu-zise ne obosesc prin pretenţia lor de a prelucra viaţa şi de-a ne-o restitui după un proces oarecare de elaboraţie ; dicţionarul ne întoarce la surse. Dar (şi aceasta este a doua afirmaţie) un asemenea roman „în notaţii sugestive“ nu se poate, în definitiv, citi, căci el există numai ca virtualitate ; poate fi, în schimb, reconstituit de fiecare cititor în parte. În loc ca lectura lui să reprezinte un contact cu imaginaţia celui care scrie, reprezintă un mod de revelare a imaginaţiei celui care citeşte. Romanul latent din dicţionar nu se citeşte, dar se imaginează de către fiecare din noi.

Cum să nu bănuim aici o estetică bazată pe oboseala de ficţiune ? Şi cum să nu vedem legătura cu faptul că *Adela* are înfăţişarea unui jurnal ? Jurnalul intim este şi el un roman : virtual. Aşa cum nu mai citeşte romane, pe care le închipuie în marginea dicţionarului, naratorul din *Adela* are pretenţia că nu scrie propriu vorbind un roman, dar că îl face posibil în marginea jurnalului său intim. Caracterul eliptic al frazelor, fragmentarismul notaţiilor, lipsa epicului, introducerea directă a unor reflecţii şi maxime — toate acestea decurg din formula adoptată. În loc să prelucreze exhaustiv şi complet evenimentele, jurnalul le înregistrează sugestiv : lăsînd cititorului sarcina de a le „interpreta“. Jurnalul e o colecţie de fapte şi un roman din care lipseşte imaginaţia : în sensul că abia lectura o introduce în el. La limită, jurnalul e un roman aleatoriu. Se înţelege că acest caracter nu e niciodată absolut. Nu există opere artistice complet „deschise“ : disponibile pentru o infinitate de sensuri. În *Adela*, disponibilitatea este limitată de naratorul însuşi care, dacă nu elaborează pînă la capăt romanul, colaborează totuşi discret cu cititorul, în scopul de a-l pune pe drumul dorit. Aici este un paradox inevitabil al romanelor care îmbracă forma jurnalului : pe de-o parte, notînd faptele zi de zi, pe măsura desfăşurării, naratorul pretinde implicit că nu are idee de sensul lor global (la fel cum, celui care trăieşte, sensul propriei vieţi îi scapă, căci, vorba lui Malraux, numai moartea transformă o viaţă într-un destin) şi că, deci, nu oferă cititorului decît sfărîmături din care acesta urmează să construiască întregul ; pe de altă parte însă, sfărîmăturile sînt, în fond, nişte indici, nişte semne, prin

Scanned with OKEN Scanner

care cititorul e condus abil spre soluția dorită de narator (căci romanul nu e cu adevărat viața, ci o convenție în care „autorul e totdeauna omniscient : aceasta este baza oricărei tehnici romanești", dacă e să-l credem pe R. Humphrey, autor al unui studiu despre *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, 1955). Rezultatul imediat, și de asemenea paradoxal, este acela că un bun cititor trebuie să cadă în cursa întinsă de romancier și să interpreteze liber, „ca în viață", elementele ce i se furnizează : să fie în stare să imagineze pînă la capăt povestea „telegrafiată" de narator.

Povestea este, în cazul de față, ceea ce Emil Codrescu ne spune despre eșecul dragostei lui pentru Adela ; o poveste care ne este înfățișată ca „trăită" și notată pe măsură ce este „trăită", fără putința corectării impresiilor de moment, căci perspectiva nu este niciodată suficient de îndepărtată în timp. Emil Codrescu scrie de obicei în jurnalul său în noaptea care urmează întîmplării. Insomniac fiind, își petrece noaptea în tovărășia jurnalului, după ce și-a petrecut ziua în tovărășia Adelei. Distanța dintre cele două planuri temporale trebuie s-o presupunem deci ca foarte mică. Notarea evenimentelor și desfășurarea lor sînt în fond contemporane : timpul jurnalului este un timp *alternat* (termenul lui Genette). Alternarea este relativ regulată iar distanța dintre diegeză și povestire se poate apropia uneori de zero, rămînînd constant înlăuntrul celor douăzeci și patru de ore ale unei zile : de aici și numele *jurnalului*. În aceste condiții, naratorul se află prins într-un joc al ignoranței ; de care cititorul profită. Naratorul jurnalului este, într-o mai mare măsură decît oricare altul, necreditabil : se află foarte aproape de evenimente, al căror sfîrșit nu trebuie să-l cunoască ; este protagonist în aceste evenimente și, prin urmare, complice cu sine ; orice reper exterior, în fine, lipsește, pe care să putem sprijini versiunea naratorului.

Dacă vom înmănunchia acum toate considerațiile despre formula *Adelei*, vom putea trage primele concluzii. Iată : Emil Codrescu nu e G. Ibrăileanu și comportarea lui are propriile motivații conștiente și inconștiente (altfel, personajul n-ar fi plauzibil, realist), pentru care

Scanned with OKEN Scanner

afirmațiile celui din urmă, din articole sau din alte părți, nu constituie în nici un caz o cheie ; sau, dacă ele sînt o cheie, vor descuia doar ușile aflate la un singur cat al edificiului și anume la acela al *intențiilor* romancierului ; motivațiile sale *conștiente* Emil Codrescu le încredințează jurnalului, pe care-l ține la zi, și care e lipsit de perspectiva clară asupra evenimentelor ; dacă evenimentele au veracitate psihologică, nu înseamnă numaidecît că sînt adevărate : pot să justifice un comportament, fără să-l explice ; nivelul explicațiilor se află cu un cat mai jos, în *subconștientul* naratorului, în acele motivații care-i scapă lui însuși sau pe care, mai mult, el se străduiește să le mascheze. La acestea, trebuie să adăugăm că forma, pînă la un punct aleatorie, a romanului-jurnal face un mai direct apel la imaginația cititorului decît un roman obișnuit : nu, desigur, în sensul că adevărul intim al lui Emil Codrescu ar fi o invenție a celui care citește, dar în acela, ceva mai complex, că acest adevăr nu se află *pur și simplu* nici în intențiile celui care scrie romanul (G. Ibrăileanu), nici în autoanaliza celui care ține jurnalul (Emil Codrescu—narator), nici în conștiința cvadragenarului îndrăgostit (Emil Codrescu—personaj) : ci într-un plan virtual, invizibil, care intersectează planurile reale, vizibile, ale Autorului, Naratorului și Personajului, și pe care numai Cititorul îl poate degaja și pune în evidență. De planul Autorului voi face abstracție (chiar dacă nu cu totul) ; de al Naratorului (analiza, autoanaliza) și de al Personajului (motivațiile conștiente și inconștiente) mă voi ocupa, în această ordine, în continuare.

I-am lăsat pe Codrescu și pe Adela profund tulburați după cea din urmă plimbare. Adela se plimbă agitată de la un capăt la altul al cerdacului. Doctorul, pe banca din poartă, îi ascultă pașii și se simte treptat cuprins de remușcări. A sărutat, atît de pătimaș, mîna Adelei, și s-a retras apoi cu lașitate. Încearcă să-și analizeze ambele porniri, ce se bat cap în cap, să se explice cu sine. Este, am văzut, un privilegiu pe care G. Ibrăileanu îl rezervă eroilor masculini de roman. Să încercăm să urmărim procedeul, „la lucru", în *Adela*.

Analiza a fost pusă de obicei în slujba cunoașterii sufletului. Autoanalizîndu-se, Emil Codrescu nu face ex-

Scanned with OKEN Scanner

cepție. În seara despărțirii, sufletul lui pare bolnav. Doctorul își acordă un consult. Știm deja în ce constă el. Dar trebuie să ne ocupăm mai îndeaproape de felul cum procedează naratorul. Analiza, ca vechi procedeu romanesc, nu e aceeași în romanele dorice și în acelea ionice. Aici mă interesează o anumită latură a problemei. Cine compară, de exemplu, *Afinitățile elective* cu *Adela* va observa cu siguranță că obiectul analizei diferă în cele două romane. Despre romanul goetheean, Gundolf scrie în monografia lui că este un fel de „experiență concretă prin care urmează a fi dezvăluit un proces chimic : experiența nu este întreprinsă pentru a încînta ochii copiilor, de dragul culorilor, al flăcărilor, al separărilor sau al combinărilor curioase, ci cu scopul de a evidenția spiritul unei taine invizibile, o lege ce nu poate fi cunoscută decît prin efectul ei concret". Psihologicul este, așadar, la Goethe, efectul particular al unei legi generale. Analiza dorică va reprezenta o metodă deductivă. (Distingînd, în *Creație și analiză*, analiza propriu-zisă de moralism, G. Ibrăileanu atribuie celui din urmă un sens oarecum asemănător cu deducția din procedeul clasic). În *Adela*, din contra, nu mai este observată „legea" care se reflectă în mișcările individuale ale sufletului, ci înseși aceste mișcări, în spatele cărora umbra legii s-a șters de mult. Eduard sau Otilia nu-l reține pe Goethe, decît în măsura în care, afirmă tot Gundolf, îi oferă „mărturii ale treptelor, straturilor și proceselor cosmice". Adela sau Codrescu sînt, în schimb, „cazuri", interesante în psihologia lor neconfundabilă și imprevizibilă. „Dar bag de seamă că filele jurnalului au ajuns niște adevărate «foi de observație». Îmi iau pulsul și temperatura de cîteva ori pe zi." — constată Codrescu în jurnalul său. Foaia de observație și termometrul sînt documente ale conjuncturii, ale momentului, ale veșnic schimbătorului. Psihologia personajului ionic, pe care nici o lege generală n-o mai garantează aprioric, poate căpăta, cel mult, o explicație statistică. Jurnalul doctorului Codrescu este, în acest sens, o veritabilă colecție (cuvîntul l-a folosit Marian Papahagi). Sînt de exemplu transcrise senzații pure : „Senzația căldurii ei fizice de la distanță. Nevoia inexorabilă, care îmi oprimă respirația, de pulsația vieții ei". Sau impresii intelectuale : „Fetișizarea tu-

turor obiectelor ei și a tot ce deține ea". Sau „senzații" produse de cuvinte : „Senzația de voluptate pe care-l dă cuvîntul *Ea*, cînd o *numesc* astfel, oral sau mental, probabil că , fiind contradictoriul lui El, și atît de femeiesc prin fizionomia lui, dimorfismul gramatical proclamă întreaga conștiință asupra *femeii*, pînă la halucinație."

Analiza din *Adela* prezintă și o altă particularitate, aproape opusă celor descrise pînă acum, dar care ne apropie de motivele profunde ale comportării eroului. A doua zi după ultima lor plimbare, Adela pleacă definitiv. Din landoul ce piere la o cotitură a drumului, se mai vede o mînă fluturînd un voal roz. „În acest moment începu trecutul" . Această simplă propoziție conține o intuiție extraordinară a romancierului : de fapt, nu numai în clipa despărțirii finale, dar în fiecare clipă a vieții lui Codrescu prezentul tinde să se transforme în trecut. Cu tot epicureismul profesat, doctorul nu trăiește cu adevărat în prezent, care e timpul acțiunii, iar el este un abulic și un contemplativ, gata a se refugia în reverie. Înainte chiar de a fi un Personaj (locuitor al propriilor fapte), este un Narator (adică un povestitor al lor.) Dar orice povestire mută viața povestită la timpul trecut. Oricît de mică ar fi distanța în timp, la care m-am referit, între întîmplările zilnice de la Bălțătești și înregistrarea lor în jurnal, ea este suficientă ca să ipostazieze trăirea în rememorare. Codrescu se înțelege mai bine pe sine dacă se contemplă și se analizează decît dacă „se trăiește". Introspecția este la el o formă de viață. Ar putea spune : mă analizez, deci exist. Analiza nu doar îi dezvăluie motivațiile propriei comportări : ci, așa-zicînd, le instituie. Le conferă, cu alte cuvinte, realitate. Jurnalul nu trebuie socotit pur și simplu un registru fidel al emoțiilor de tot felul, al micilor și marilor evenimente, al pasiunii și inhibiției erotice a doctorului : el este, am atras de la început atenția, modul lui de a se explica și justifica. Autoanaliza e un autoconsult : care trebuie să conducă la un diagnostic. Și conduce la unul. Toată dificultatea constă în a-i verifica valabilitatea. Nu dispunem decît de observațiile medicului-pacient și de versiunea lui.

Emil Codrescu povestește întîlnirile cu Adela, la trei vîrste diferite. Cea dintîi Adelă este fetița care nu se

Scanned with OKEN Scanner

despărțise încă de păpuși și pe care Codrescu o ținea pe genunchi : îi „mînca“ degetele, își lipea fruntea de a ei ca să-i vadă un singur ochi în loc de doi, îi păzea păpușile adormite etc. „Fericirea ei cea mare era însă s-o ridic «în pod», fericire exprimată întîi cu rîsete gîlgîitoare de hulubiță mică, pe urmă cu țipete ascuțite la punctul culminant al ascensiunii.“ Jocul are un evident substrat erotic, de care eroul nu era conștient, dar despre care naratorul are totuși o anume idee. „Jenat să dezmierd fetița în fața tuturora — *întotdeauna mi-a fost cu neputință să sărut copiii în public* — îi devoram ochii, năsucul, obrajii, cîrlionții, ceafa cînd eram numai noi singuri. În aceste *tête-à-tête*-uri nu lipseau dialogurile pasionate : «Adelă, mă iubești ?» »Te iubę'c !« «Tare ?» «Ta'e !»“ Paranteza subliniată arată că naratorul nu știe cărei cauze să atribuie jena : dar jena însăși nu e decît reflexul substratului obscur al unor jocuri inocente. „Secretul pasiunii noastre reciproce era simplu“, adaugă naratorul : Adela se simțea, instinctiv, adorată iar tînărul ei prieten, lipsit de mamă și de surori, își concentrează asupra fetiței „toate posibilitățile de afecțiuni familiale“. „Ea îmi *întorsese capul* pentru că orice om, din cauza unui instinct atavic, are tandrețe pentru puii de om.“ Mărturisire capitală : întîiul sentiment al lui Codrescu față de Adela este patern ; fetița iubită este „o jucărie vie și plină de surprize“, așadar o posibilă „fiică“.

Legătura apare cu desăvîrșire alta, după șase ani, în cele două veri petrecute împreună la țară, cînd studentul de odinioară a devenit doctor iar fetița zvăpăiată „o domnișoară de cincisprezece ani, o fată înaltă, subțire“, „de o frumusețe mîndră, semeață, aproape orgolioasă, amestec unic care-i dădea ceva matur și în același timp îi accentua copilărescul figurii“. „Eram acum mentorul ei (de atunci am devenit «mon cher maître») — scrie Codrescu în jurnal depănînd firul amintirilor. Îi dădeam cărți, îi recomandam anumite pasaje și ne plimbam ceasuri întregi prin parc...“ Este raportul dintre Lai Cantacuzin și Daria Mazu din romanul sadovenian. Dar, adaugă imediat, recreațiile erau mult mai diverse : la treizeci și cinci de ani (Adela avea cincisprezece), lui Codrescu îi plăcea încă să se joace. Alte jocuri, desigur, decît înainte : zmeie,

Scanned with OKEN Scanner

urcat prin arbori, după fructe, praştii pentru piţigoi şi vrăbii, cules de mure, arcuri de răchită cu săgeţi de corn şi celelalte. Acestea sînt jocuri de frate şi soră. Imperceptibil, sentimentul patern s-a schimbat într-unul frăţesc. Gesturile de intimitate ale Adelei constau acum în a face totul pe din două : „Seara, la masa dată invitaţilor, cu mişcări intenţionat încete, ca să nu treacă neobservate, a luat o prăjitură, a tăiat-o în două şi mi-a dat o jumătate mie". El e „prietenul" ei. Cînd, o dată, el vrea să plece, Adela se supără şi, la explicaţia lui că îl cheamă treburile, îi spune cu parapón : „Desigur, ce importanţă am eu pentru mata". Îndemnată să se mărite, fata se agasează. Se doreşte mare şi-i pretinde s-o trateze ca pe o femeie. Între ei presistă echivocuri delicioase. Deşi n-o mărturiseşte direct, doctorul e atras de senzualitatea încă latentă a fetei. Pe cînd culeg mure, îi observă gura : „Buzele ei, înroşite de sucul rubiniu, dădea o expresie provocantă frumuseţii ei blonde". Aici intervine o nouă despărţire, de cîţiva ani, în care Adela se măritä şi divorţează, Codrescu se află în străinătate de unde-i scrie, un timp, apoi, luat cu altele, amînă şi firul se rupe.

Reîntîlnirea are loc la Bălţăteşti şi o cunoaştem mai bine. „Între noi stau acum, izolante : purtarea mea incalificabilă şi căsătoria ei neizbutită". În prima vizită, Codrescu e şocat de schimbarea doamnei M., mama Adelei, înainte de a fi de a Adelei însăşi. „Era atît de frumoasă cînd am cunoscut-o ! Ca orice adolescent, iubeam pe toate doamnele tinere pe care le cunoaştem..." Şi : „Adela seamănă cu mama ei cum era atunci [...] Niciodată nu m-a lovit ori nu m-a interesat ca astăzi asemănarea dintre ele." Reflecţiile pe această temă au, vom vedea, semnificaţia lor. Ceea ce defineşte „prietenia pasionată" dintre cvadragenar şi femeia de douăzeci de ani este, pe de-o parte, indecizia lui, pe de alta, încercările Adelei de a provoca o mărturisire hotărîtoare. Într-un fel, raportul de la început s-a răsturnat. Femeia apare în ofensivă : mai stăpînă pe ea şi mai matură. În timp ce «cher maître» se pierde în sofistica lui sentimentală, neajutorat şi contradictoriu, Adela capătă, pe alocuri, cu toată extraordinar de proaspăta ei feminitate, un aer protector şi matern : îi socoteşte ţigările şi i le dă cu număr, îi face program

Scanned with OKEN Scanner

peste zi, nelăsîndu-i drept de replică, îl ceartă că nu doarme nopțile, îl împacă tandru după ce-l ceartă („Apoi, ridicîndu-se , mă dezmierdă pe mînă în treacăt, scurt, ca pe un copil, și plecarăm"), îi alină suferința („Orice femeie are ceva matern față de bărbatul pentru care are afecțiune cînd el sufere..."), îi probează o perspicacitate și o cunoaștere a oamenilor de care n-o credea în stare și care îl pune uneori în cea mai mare încurcătură („Mata nu vrei niciodată ceea ce vrei... !" exclamă Adela). În aceste condiții, intimitatea dintre Codrescu și Adela progresează lent și este permanent frînată de sentimentele contradictorii ale bărbatului. Ofensiva femeii se lovește de o barieră infrangibilă. Nu e vorba, propriu-zis, de o pudoare exagerată, nici numai de efectele unei educații puritane : în definitiv, între Codrescu și Adela se consumă gesturi și cuvinte limpede angajamente și, pe de altă parte, inhibiția socială nu joacă decît un rol minim.

Acesta este un aspect interesant al relației lor. În *Adolphe*, ca și în *Elena* lui Bolintineanu, realizarea sentimentului întîlnește obstacolul convenției sociale, al acelei „ordre des choses" stabilite, a cărei încălcare înseamnă marginalizarea culpabililor. Nici o ipocrizie de acest fel nu pare a funcționa în lumea din *Adela*. Codrescu e invitat zilnic la doamna M. și la Adela, se pun la cale plimbări și excursii în doi, pe jos ori cu trăsura. Colportarea tendențioasă a prieteniei lor lipsește cu desăvîrșire. Nu e suficient să punem explicația faptului pe seama mediului de stațiune, a, în fond, dislocării, provizorii a eroilor : căci în Bălțătești aproape toată lumea se cunoaște, ca într-un Iași redus la scară. Stațiunea montană sau maritimă din nuvelele Hortensiei Papadat-Bengescu avea un caracter diferit : ea exprima o eterogeneitate atît de frapantă încît, ca mediu, juca un rol relaxator în raport de convențiile sociale. Era stațiunea aproape internațională, cu lume ce nu se cunoaște, ca Vevey în *Daisy Miller* a lui Henry James, ca Soden din *Ape de primăvară*, a lui Turgheniev, și de aceea resimțită ca teritoriu al unei libertăți relative. Bălțătești nu e Vevey așa cum Adela nu e Daisy : un univers rural și aproape patriarhal, dar în care constrîngerile sînt inexistente, și o eroină de modă veche, care se comportă

Scanned with OKEN Scanner

însă absolut firesc. Ne-am aștepta ca gura lumii să fie mai activă sau ca Adela să-și dovedească educația prin, măcar, cîteva prejudecăți. Nu se întîmplă nimic. Plimbările cu trăsura prin vecinătăți, în compania doctorului, sînt ocazii de sporire a intimității, însă nu privite cu ochi răi de ceilalți. Trăsura, landoul sînt vehicole ale unei intimități inocente, „pozitive", care leagă pe parteneri, fără ca vreuna din normele sociale să fie periclitată. Să remarcăm, din nou, diferența, de Hortensia Papadat-Bengescu și de Camil Petrescu. Acolo călătoria este o escapadă iar automobilul un vehicol al adulterului. Prima apropiere declarată a Elenei de Marcian se face în automobilul care-i aduce de la înmormîntarea Siei. Fred Vasilescu, fugind de imaginea persecutantă a doamnei T., aflată într-un grup de curtezani la Movilă, se urcă în automobil, împreună cu cîțiva prieteni, bărbați și femei tinere, și gonește nebunește : sensul erotic al vitezei și al vehiculului este incontestabil. Trădările Elei Gheorghidiu încep prin organizare de excursii automobilistice, care îngăduie apropieri ilegitime și dislocări eliberatoare. Automobilul modern din *Ultima noapte* sau din *Concert* e mai ambiguu decît trăsura arhaică din *Viața la țară* ori din *Adela :* legînd raporturi ilegitime, el dezleagă pe cele consacrate. Mondenitatea (stațiunea internațională, automobilul, escapada, petrecerea în grup etc.) păstrează pînă tîrziu, cum se vede, în romanul nostru, o simbolistică negativă. Situînd acțiunea *Adelei* la sfîrșitul veacului trecut, într-o stațiune ce nu e decît un sat mai răsărit, G. Ibrăileanu nu numai a sugerat o anumită atmosferă *fin de siècle*, dar a evitat tocmai această simbolistică negativă. Socialmente, relația dintre Adela și Codrescu e considerată în *pozitivitatea* ei. Bariera, mereu lăsată, e deci de natură psihologică.

Putem să facem acum un pas decisiv. Naratorul e convins că neputința lui de a se angaja erotic ține de o cauză limpede : de firea lui mefientă, sceptică, gata a hipertrofia și disproporționa teoretic totul (de exemplu vîrsta) și incapabilă să acționeze practic. Dar o a doua cauză poate fi întrezărită în acest punct : *felul* în care a cunoscut-o pe Adela, de cînd era fetiță, raportul lor ulterior bine stabilit ca de la „maître" la ucenică și,

Scanned with OKEN Scanner

în fine, „bătrîneţea“ lui de azi faţă de tinereţea Adelei. I s-ar părea aproape necuviincios să încerce să modifice acest raport : femeia pe care a simţit-o, pe rînd, fiică, soră şi mamă, nu-i poate deveni soţie. Acest din urmă argument nu mai este explicit pe de-a-ntregul ca celelalte. El e mai mult sugerat, deşi cu oarecare stăruinţă. Naratorul este, de această dată, foarte aproape de explicaţia reală a inhibiţiei sale. Nu ne putem aştepta să ne spună mai mult : ceea ce a rămas nespus este inavuabil. Nu se află în sfera conştiinţei, mobilată cum e cu explicaţiile pe care le-am enumerat ; în limbaj psihanalitic, avem de-a face cu un complex. Ni-l va dezvălui un scurt pasaj, chiar de la începutul romanului, peste care de obicei trecem repede, căci nu sîntem pregătiţi să-l înţelegem după numai cinci pagini, şi înainte chiar ca Adela să-şi fi făcut apariţia. Naratorul îşi aduce aminte de mama lui, moartă de mult, de pe cînd el era copil şi pe care o cunoaşte doar dintr-o fotografie înfăţişînd o tînără fată. Cu anii, imaginea din fotografie şi-a schimbat înţelesul în ochii lui Codrescu. O spune chiar el foarte clar : „În copilărie, fata cu părul castaniu îmi era mamă. La douăzeci de ani, soră. Astăzi, o simt fiică“. Primul lucru care ne atrage atenţia este că naratorul nu pare să atribuie vreo semnificaţie faptului ; îl relatează, fără legătură cu restul şi-l părăseşte. Apoi, observăm că seria imaginilor mamei repetă, răsturnată, seria imaginilor Adelei : întîi fetiţa care i-ar fi putut fi lui Codrescu fiică, apoi sora, apoi femeia cu înclinaţii materne. Analogia este frapantă. E vorba deci de o identificare inconştientă dintre propria mamă şi Adela. Această identificare mi se pare mai mult decît suficientă în explicarea blocajului erotic al lui Codrescu. Ceea ce îl împinge pe Codrescu să refuze dragostea Adelei, ca pe un incest virtual, este un complex oedipian. „Imaginea fetei moarte“, a mamei, reînviază în unele nopţi şi veghează sufletul fiului, aplecată parcă peste „o balustradă ideală din spaţiile interplanetare“. Sentimentele faţă de fata frumoasă şi moartă sînt „nostalgii de amor“. Risipit în cuvintele naratorului, complexul oedipian poate fi lesne reconstituit.

El n-a rămas, dealtfel, nesesizat, lucru explicabil : inexplicabil este altceva şi anume că cele trei încercări

Scanned with OKEN Scanner

de a-l cerceta, pe care le cunosc, se ignoră una pe alta iar ecoul lor mai departe a fost nul. Întîia aparţine chiar unui psihiatru, Iustin Neuman, autorul unui *Studiu psihanalitic al romanului «Adela» de G. Ibrăileanu* (Cartea românească, f. a.), vechi de aproape o jumătate de secol, citat în unele bibliografii şi, după cît ştiu, necomentat de critică. Interesul lui pentru eseul meu e pur documentar, căci doctorul Neuman nu a fost critic literar şi nu s-a preocupat, în fond, de romanul propriu-zis, ci de cazul lui Emil Codrescu, un posibil pacient. „Emil Codrescu este un arierat afectiv", constată autorul. Şi adaugă : „Pentru sufletul tulburat al lui Emil Codrescu imaginea erotică a Adelei cheamă inconştient — printr-un mecanism sufletesc regresiv — imaginea erotică a mamei". În concluzie : „Inhibiţia erotică a lui Emil Codrescu faţă de Adela, incapacitatea iubirii sensuale, este o sentinţă autopunitivă a retrezirii factorului moral inconştient, o dată cu reactivarea tentaţiei incestuoase". După trei decenii, chestiunea e, a doua oară, discutată de Paul Georgescu, în eseul *Un poporanist proustian ?* din *Polivalenţa necesară*. Autorul nu citează pe Neuman, probabil necunoscîndu-l, dar susţine în esenţă acelaşi lucru. Două deosebiri sînt totuşi de semnalat : în 1967, limbajul psihanalitic nu mai este utilizat deschis, ci prin ocoluri prudente ; în acelaşi timp, complexitatea estetică a problemei este pusă mai cuprinzător şi mai profund în evidenţă decît în studiul anterior. Paul Georgescu începe şi el prin a înlătura explicaţiile oferite de naratorul însuşi, sub cuvînt, pe de-o parte, că psihologia modernă nu se mai satisface cu o expresie ca „lipsit de voinţă" (care ascunde în realitate un conflict între forţe contrare) şi, pe de alta, remarcînd că autorul (care a trăit o experienţă similară) îşi întinereşte eroul cu un deceniu, în raport cu sine, ca şi cînd ar vrea să ne avertizeze asupra inconsistenţei criteriului vîrstei. Criticul notează apoi că biografia erotică a lui Codrescu nu e normală : „Cu două moarte şi o fugită, în epoca formaţiei, se elaborează imaginea iubitei intangibile". Care este, atunci, acea contradorinţă care acţionează în sufletul eroului anihilîndu-i dorinţa erotică firească ? „Suferinţa orfanului lipsit de dragostea maternă elaborează deci imaginea

Scanned with OKEN Scanner

unică a frumosului feminin, imagine ce devine selectivă, dar care conține și un tabu definitiv." În sfîrșit, în *De la Ion la Ioanide*, N. Balotă reia chestiunea independent de ceilalți doi comentatori, pe care, s-ar zice, îi ignoră. Totuși, o parte din observații concordă. Diferă formulările. Emil Codrescu „refuză trecerea *fetei* la regimul *femeii*", fixație ce „purcede dintr-o traumă originară : el și-a pierdut mama în copilărie". Și urmează scenariul psihanalitic de acum cunoscut.

Nu mi se pare necesar să stărui. Dovada că naratorul din *Adela* nu cunoaște adevăratul motiv al comportării sale este, cred, făcută. Însă ea aruncă o lumină cu totul neașteptată asupra întregului roman : așa că îmi voi îngădui să fac apel, pentru ultima oară, la plimbarea din seara despărțirii. Am notat deja, dar într-un stadiu al demonstrației incipient în care observațiile mele nu puteau fi concludente, că există în comportarea față de Adela a doctorului, pe lîngă decența puritană și vetustă, un impuls de natură senzuală ce-l pune în ipostaza unui seducător. Afirmația, neelaborată atunci complet, a sunat, desigur, paradoxal, căci puritanismul exclude senzualitatea sau, mai exact, o reprimă ; ultimul lucru care s-ar putea spune despre Codrescu — ce confundă frica de a abuza de sentimentele femeii cu abținerea de la orice declarație sau gest compromițător — este că ar semăna cu clasicul seducător. Și totuși ! Puritanul e de o feciorelnică și suavă nerușinare, care o tulbură profund pe Adela. Scoaterea mănușii e o dezbrăcare : aceeași sinecdocă, din cazul posedării mîinii („mîna îi era fierbinte, avea temperatura corpului ei întreg"), explică aici efectul. Sărutarea nesfîrșit de senzuală a mîinii, după extragerea lentă și stîngace a mănușii, este o luare în posesie rafinată. Emil Codrescu are imaginația senzualității. Nu e un vulgar iubitor al sexului femeii, dar nici un platonic timid. Complexul oepidian îl oprește de la fapte, nu de la imaginație. Iar imaginația îl preface într-un seducător periculos, mai ales cînd e vorba de o femeie inteligentă și cultivată ca Adela. „Tehnica" lui este ingenuă și constă în a crea impresia că se mulțumește cu puțin : în realitate, imaginația îi îndestulează simțurile și toate perversiunile sînt, astfel, epuizate virtual. „Realitatea amo-

Scanned with OKEN Scanner

rului trivializează iubirea", afirmă Codrescu. Afirmația a fost de obicei interpretată în sensul refuzului sexualității pure, care ar face din orice bărbat un pitecantrop. Însă *realitatea* se opune, în interpretarea doctorului, nu doar *idealității*, ci și *imaginației*: realitate a amorului nu înseamnă numai scoborîre a lui din cer pe pămînt, dar și „realizare", lipsire adică de infinita lui disponibilitate potențială.

O adevărată teorie și practică erotică pot fi desprinse de aici și Codrescu se dovedește un ghid minunat. Să-l urmăm, spre a ne convinge. Teoria poate fi sugerată în cîteva puncte: imprecizia raporturilor le mărește farmecul („Impreciziunea raporturilor noastre, încordarea de a păstra nuanța momentului unic făceau clipa mai rară și femeia de alături mai prețioasă decît dacă aș fi mers cu brațul după talia iubitei"); amînarea, suspendarea creează o tensiune plină de delicii; ca și amestecul dintre gravitate și joc. Practica denotă în Codrescu o vocație ignorată de seducător. Posesia reală fiind considerată vulgară, în închipuire, orice desfrîu e îngăduit, căci apare înnobilat. Acest desfrînat imaginar care e Codrescu are bucurii și juisări nedepsite și, de toți banalii cuceritori, ignorate. E amețit de vederea întîmplătoare a brațului femeii o clipă descoperit prin ridicarea mînecii, de voalul negru al ciorapului, în apropierea botinei, răsărit fulgerător de sub evantaiul rochiei. Împingerea scrînciobului, în care se află Adela, îi provoacă o adevărată voluptate, ca și ațintirea urechii la zgomotele din camera femeii („o vedeam prin auz îmbrăcîndu-se"). Doctorul cercetează într-un rînd, medical, piciorul femeii. Fred Vasilescu privind corpul gol al Emiliei pare, pe lîngă acest îndrăgostit, vulgar și grosolan. Simțurile eroului lui Ibrăileanu sînt rafinate și întinse ca niște nervi subțiri. Fantezia umple de taină cele mai mici amănunte ale toaletei. Adela, pe ploaie, cu gluga trasă („Ce fragedă e fața unei femei tinere încadrată de gluga neagră a pelerinei!"), ce spectacol atractiv! Purtarea șalului ei pe braț, căldura pumnului ei minuscul în palma lui, ce senzații fine! Chiar și natura se erotizează. În landou, alături, prea aproape de Adela, Codrescu devine locvace spre a-și abate și a-i abate atenția de la vecinătatea corpurilor lor. Și despre ce-i

vorbește ? Despre „runcurile ca niște sîni formidabili“ între care se ascunde mînăstrea Agapia, despre meandrele grațioase ale Ozanei „ca niște șolduri de femei adormite“ Atîta imaginație face inutilă iubirea fizică. Toată gama de emoții și senzații e posibilă în închipuire.

Dar imaginația erotică nu e fără urmări : căldura ei se transmite partenerei. Acționează ca o seducție. O femeie subtilă ca Adela devine o pradă mult mai accesibilă la argumentul imaginației decît la acela al realității. „În mine e plăcerea de a aspira feminitatea, candidă încă a sufletului ei, și curiozitatea ascunsă a unei experiențe de psihologie pe sufletul ei și mai cu seamă pe al meu“ : mărturisire imprudentă ! Îndrăgostitul se revelă un seducător. Totdeauna seducătorul e un experimentator pe suflete candide. Codrescu aspiră feminitatea ca și eroul lui Kierkegaard din *Jurnalul seducătorului*. „Dar jocul acesta Dumnezeu știe unde poate duce“, spune el. Oriunde e experiment și joc, este însă și hedonism. Nu degeaba e pomenit de atîtea ori Epicur. Sigur, practica nu urmează numaidecît teoria („Amorul nu este entuziasm estetic și moral“), așa cum corpul nu urmează totdeauna spiritul („Pretenții impertinente de supraom, care vrea să-și deșurubeze creierul de corp, să-l pună deasupra vieții...“). Teoreticianul poate fi numai lucid, seducătorul trebuie să fie și pasionat. E surprinzător să constatăm că, pînă la un punct, Codrescu și eroul *Jurnalului seducătorului* gîndesc și acționează aproape le fel. „L'imagination — spune filosoful danez — est en général l'agent d'infinisation...“ Nu se poate să nu ne gîndim la *infinitul* care caracterizează, după autorul *Creației și analizei*, sufletul amantului. Adela e manevrată de Codrescu așa cum e Cordelia de Don Juanul kierkegaardian : în scopul de a verifica natura femeii în dragoste. („Car la femme est substance, l'homme este reflexion“). Codrescu nu e calculat și complet indiferent afectiv ca Don Juan, dar luciditatea lui reflexivă îl separă, în același fel, de trăirea pură în care s-ar afla scaldă femeia. „La femme est donc apparence, spune eroul lui Kierkegaard. Ce destin, elle le partage avec toute la nature et, en somme, avec tout ce qui est feminin... La vie de la plante, par exemple, déploie tout naïvement ses grâces cachées et n'est qu'apparence“. O

comparație din *Adela* e, între atîtea, frapantă pentru similaritate : „Proiectată pe zidul întunecat al brațului, cu rochia trandafirie, cu fața înviorată de mers și de plăcere sub broboada albastră, cu zîmbetul ei roș și luminînd din azurul ochilor, îmi părea pînă la halucinație, o floare mare, una din acele flori tropicale care atrag irezistibil, amețesc și omoară". Nu putem împinge lucrurile mai departe. Codrescu, spre deosebire de eroul filosofului danez, nu e omul estetic, nu face din „jouissance" scopul suprem. Seducția se complică la el cu argugente etice. În aceste limite, jurnalul lui Codrescu din *Adela* este totuși al unui seducător fără voie.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

SANDU SCRIE UN ROMAN

Pagina care urmează face parte din cel mai bun roman al lui Anton Holban, *Ioana,* apărut în 1934 :

„Ioana e cel mai priceput critic al meu, de la intuiţia căruia am învăţat atît de multe, egalul meu în atîtea preocupări subtile, şi cînd am eu dreptate, sînt mîndru ca de o victorie, iar alteori trebuie să accept concluziile ei, cu teama de ceea ce crede despre mine. Sînt convins că a sta de vorbă cu o femeie ceasuri întregi ca să-i explici o nuanţă a unui personagiu racinian este cu totul excepţional, şi, în orice caz, cred că nu se mai găsesc îndrăgostiţi avînd astfel de preocupări susţinute cu atîta răbdare şi pasiune. Pentru cei mai inteligenţi, care pun mare entuziasm în chestiuni tot aşa de importante, Racine rămîne un inactual, iar noi, preferînd pe Racine, ne îndepărtăm şi mai mult de ceilalţi. Ioana explicîndu-se prin Hermiona, dînd în mijlocul unei analize personale un argument luat din psihologia fecioarei imaculate, apare şi mai ireală pentru cineva care ar cunoaşte-o. Dar eu nu înţeleg decît viaţa aceasta. La primul spectacol al lui *Tristan şi Isolda* vibram unul lîngă altul. Apoi, o lună, la pian, am descifrat partitura celebră, încercînd să-i înţeleg sensul fiecărei note, în timp ce Ioana, lîngă mine, asculta fără oboseală, fără nici o tînguire. N-a fost tînguire a eroilor lui Wagner ca să nu se suprapuie perfect emoţiei noastre celei mai intime. Nu-mi dam seama exact cît era de periculos pentru sănătatea ei,

mai tîrziu, cînd am devenit mai intimi, avea să mi-l reproşeze. Dar în aceste reproşuri era mai cu seamă gelozia de a-i prefera o fiinţă nouă, muzica, contra căreia nici nu putea să protesteze, iar eu profitam de muzică pentru că mă puteam retrage în mine, pentru a nu mi se părea că ceea ce-mi este mai intim a fost invadat de un străin. Şi avea dreptate să găsească atîtea pericole în muzică, căci în muzică îmi găseam singurele consolări. În despărţirea noastră, Ioana, prin muzică, se simţea mai aproape de mine şi dacă din întîmplare (căci ocolea) îi apărea vreo temă, cum ţi-ar ieşi o fiinţă încîntătoare pe neaşteptate, o floare într-un loc pustiu, atunci, uitînd toate urile, raţionamentele, convingerile, ar fi pornit cu orice risc la mine.

Şi cînd gelozia mă face să pun mereu întrebări ca să aflu adevărul în toate amănuntele, mă întreb dacă instinctiv nu încerc să reduc acel adevăr, să transform aceste amănunte. Orice aş face, esenţialul rămîne intact. Ioana mi-a spus singură adevărul, numai fiindcă firea ei era loială şi se socotea legată faţă de dragostea noastră veche să nu-mi ascundă nimic [...] Ioana îmi mărturisise totul printr-un simplu «da», la întrebarea mea cauzată tot de ea. În clipa aceea ne întîlnisem după trei ani de despărţire, şi probabil că nu mai aveam să ne mai vorbim niciodată ; în orice caz, celălalt era în intimitatea ei, şi nu-şi închipuia că o să i se mai întîmple în viaţă o transformare. Atunci aş fi putut afla orice detaliu, dar nu i l-am cerut, căci nu m-aş fi priceput să aleg din mulţimea întrebărilor (pe care nu le-am epuizat încă, atîtea curiozităţi am) din laşitatea de a nu mă mai chinui sau pentru că acea clipă avea o solemnitate ce nu admitea curiozităţile puerile, după cum în momentul unei morţi e pueril să întrebi pe cel nefericit de felul în care s-a întîmplat această moarte [...] Dar în clipa aceea situaţia era cu totul alta decît mai tîrziu şi nu ne închipuiam nici unul, nici altul că s-ar putea schimba ceva. În Ioana, în urma revederii, s-au făcut transformări imense, s-a împlinit într-o zi ceea ce-i dorea întreaga fiinţă fără să ştie, şi a terminat prin a-mi trimite scrisoarea care avea să întoarcă mersul vieţii noastre. De atunci în viaţa noastră comună, şti-

Scanned with OKEN Scanner

ind că totul s-a terminat cu celălalt, adică punînd o limită păcatelor ei, am început s-o iscodesc, să mă chinui, să interpretez."

Acest fragment are dublul avantaj de a rezuma problema romanului și de a caracteriza relația dintre protagoniști.

Ioana s-a despărțit de Sandu, torturată de mania lui de a despica firul în patru, și, ca să facă despărțirea definitivă, s-a aruncat în brațele unui alt bărbat. Gest ce se voia de prudență și se dovedește imprudent : continuînd a-l iubi, Ioana se întoarce spăsită la Sandu ; dar, din acest moment, viața lor comună devine un coșmar. Nici unul nu poate închide paranteza. El, din gelozie ; ea, din remușcare. N-au nici tăria să se despartă a doua oară. Deoarece acest conflict fără soluție ne este povestit de Sandu, gelozia va fi analizată mai acut decît remușcarea. O gelozie, într-un fel, pură, căci nu e complicată de incertitudine. Ioana a mărturisit totul din prima clipă a revederii („...mi-a spus singură adevărul..."). Spre deosebire de eroii masculini din celelalte romane ale lui Anton Holban, trăind în dureroasă nesiguranță, Sandu din *Ioana știe :* dar desăvîrșita transparență a relației nu-l ajută cu nimic. Cauza suferinței este în el, nu în afară. Despre eroul din *O moarte care nu dovedește nimic* putem crede că e victima ignorării motivelor reale care au determinat-o pe Irina să nu-i mai răspundă la scrisori, apoi, să se mărite și, în fine, să se sinucidă probabil ; după cum, putem crede despre eroul *Jocurilor Daniei,* îndrăgostit de o prea frumoasă fată, că e derutat de capriciile ei. Eroul *Ioanei* nu se află, el, într-o situație similară. Drama lui este de o clasică puritate. Romancierul însuși o va pune în acești termeni în *Testamentul literar* din 1937 (*Opere,* 2) : „Racine în prefața piesei *Bérénice* spune că a vrut să facă o piesă din nimic. Așa am aspirat să fac întotdeauna. *Bérénice* se poate povesti în cîteva cuvinte : doi oameni care se iubesc, dar care trebuiesc să se separe. *Ioana* este la fel de simplă : doi oameni care nu pot trăi nici împreună, nici separați. Un scriitor român care și-a dat osteneala ca să-l asculte pe clasicul francez."

Scanned with OKEN Scanner

Forma aceasta clasică a dramei merită să ne reţină o clipă. Ea nu se reduce la transparenţa motivaţiilor. „Voiam să redau sunetul unei dezolări care plana pe întreaga carte ca într-o tragedie greacă — adaugă romancierul în acelaşi loc. Marea, gelozia, singurătatea, o moarte posibilă formau cadrul cel mai vast posibil, cred." Cadrul cel mai vast, dar decorul cel mai restrîns : „De la clasicii francezi am învăţat că decorul este ceva suplimentar, şi deci el trebuie cît mai mult simplificat." Nu există cu adevărat în *Ioana* decît două personaje, într-un univers natural superb şi nepăsător faţă de suferinţa lor ; nu există cu adevărat decît evenimentele conştiinţei lor, din jocul cărora se naşte o dilemă tragică. Scriind, în anul apariţiei *Ioanei*, o paralelă între Racine şi Proust, Anton Holban constata că există, în marile piese ale celui dintîi, un „plan matematic", asemănător cu acela pe care se bazează Partenonul, o „armonie miraculoasă" degajată de geometria lor perfectă : „Pirus iubeşte pe Andromaca, Hermiona pe Pirus, şi Oreste pe Hermiona. Deci un lanţ, fiecare verigă depinde de cea de alături şi toate de prima pe care o mînuieşti. Arunci o piatră într-o apă limpede, se face o serie de valuri armonioase şi fiecare depinde de celălalt" *(Opere*, 3). Trecînd la Proust, Anton Holban găseşte, din contra, o „lipsă de plan" în romanul acestuia, care curge „fără socoteală", din dorinţa de a exprima acea parte secretă şi capricioasă a fiinţei noastre care e rodul întîmplării şi al suprapunerii continue de emoţii actuale şi de impresii trecute : „De la forma lui Proust la cea a lui Joyce, care nici nu mai are nevoie să utilizeze punctul şi virgula, nu este decît un pas." Aici începe să se întrevadă o opoziţie : între romanul proustian, care ar fi „viaţă", şi tragedia raciniană, care ar fi „literatură" : „Oricum ar fi, Proust îţi dă deseori prilejul să ai un tovarăş intim. Racine rămîne operă de artă, admirabil construită, dar de la care nu poţi scoate multe răspunsuri pentru întrebările tale, de atîtea ori îndurerate şi totdeauna dezorganizate." Această opoziţie este esenţială la Anton Holban şi ne vom reîntîlni cu ea. Respins, pentru perfecţiunea lui rece, Racine va continua totuşi să „lucreze" imaginaţia scriitorului nostru, ca şi Proust, dealtfel, admirat deocam-

Scanned with OKEN Scanner

dată pentru extraordinara lui „autenticitate". Anton Holban știe că aceasta din urmă este rezultatul unor procedee lierare („Totuși Proust nu e lipsit cu totul de literatură..." Și : „Prin literatură să înțelegem anumite efecte conștient îmbinate și puse la un loc anumit"), pe care, într-un studiu ulterior, le va examina foarte minuțios ; reține însă impresia globală de naturalețe pe care *În căutarea timpului pierdut* o lasă. Am atras de cîteva ori atenția că ascunderea procedeelor constituie, pentru toți romancierii ionicului, o preocupare importantă. Nu refuză ei, în definitiv, omnisciența și celelalte mijloace ale romanului doric deoarece încep să le simtă artificiul ? Însă Anton Holban merge, de fapt, el însuși, fără să-și dea seama, împotriva acestei autenticități elementare pe care, evident abuziv, o deduce din Proust ; cu alte cuvinte, regăsește arta pură și geometrică a lui Racine chiar în clipa în care o declară impracticabilă în romanul modern.

Puritatea abstractă a relațiilor, în *Ioana*, măsoară, dealtfel, întreaga distanță parcursă de la primul nostru roman modern care are în centru tema geloziei : *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*. La Camil Petrescu , înainte de a fi un sentiment omenesc general, gelozia era un sentiment burghez : prin mediul în care se năștea și care-l întreținea, asemenea unui combustibil. Acest mediu nu era un cadru natural indiferent față de mersul acțiunii interioare, ci o prezență socială determinantă. Fără să cădem în simplificări grosolane, trebuie să admitem că autorul *Ultimei nopți* analiza în fond o anumită degradare a iubirii în condițiile vieții mondene. Tema lui nu e pur și simplu gelozia, altfel spus, gelozia în stare naturală : dar gelozia ca formă a poluării sociale a iubirii. Cît timp sînt săraci, Ela și Ștefan se iubesc fără să se suspecteze. Gelozia lui Ștefan e o expresie a suspiciunii și nu e străină de schimbarea felului de viață a celor doi : anturajul monden, petrecerile frivole, tot acel mediu de oameni bogați și fără ocupație, la care moștenirea le deschide accesul, joacă un rol însemnat în conflictul din *Ultima noapte*. Fie și numai ca factor catalizator : care furnizează cochetăriei Elei și geloziei lui Ștefan hrana necesară dezvoltării. În definitiv, Ștefan

Scanned with OKEN Scanner

nu știe dacă Ela îl înșeală sau nu : bănuiala, cel puțin, dacă nu desigur complicatul lui sentiment de gelozie, e produsă de felul de viață pe care trebuie să-l ducă. E imposibil să nu vedem că sentimentele și reacțiile personajelor poartă pecetea lumii în care ele trăiesc și că există un raport — e drept, discret, — între evenimentele acestei lumi și evenimentele sufletești ale eroilor. Am arătat, în capitolul precedent, că autorul *Ultimei nopți..* se deosebește de Rebreanu, între altele, prin încercarea de a renunța să motiveze faptele sufletești prin fapte sociale ; totodată am semnalat că reforma lui e departe de a fi radicală. Deși determinismul, răspunzător de o anumită ierarhie de semnificație a evenimentelor în romanul doric, e în mare măsură lichidat de Camil Petrescu, romanul său continuă să facă larg loc acelor mari scene clasice și caractere groase care odinioară dețineau pozițiile cheie în acțiunea romanului. Aceste evenimente cheie sînt în *Ultima noapte* evenimentele prea burgheze de care e presărat romanul și care antrenează cîteva personaje tipice : e vorba de o *moștenire,* care pune în mișcare angrenajul *familiei,* e vorba de *tranzacții, afaceri* și de *interese politice,* pe care războiul însuși le ațîță ; e vorba de *parveniți,* de *politicieni* veroși etc.

Nimic din toate acestea nu se regăsește în *Ioana.* Să revenim la fragmentul reprodus. Protagoniștii par niște eroi *fără societate.* Într-un dublu înțeles al expresiei. Mai întîi, în acela că Ioana și Sandu trăiesc, aproape singuri, într-o Cavarnă estivală populată de cîțiva localnici și de cîțiva turiști pe care-i întîlnesc întîmplător și de obicei fără să-i cunoască. Dș n-ar fi Viky, sora mai mică a Ioanei, și capacitatea ei de a înnoda relații, cuplul protagoniștilor n-ar vedea zile întregi decît marea și, în zare, vapoarele. La Cavarna, așadar, Ioana și Sandu nu au ceea ce se cheamă „societate". În al doilea rînd, nu știm din ce se compune lumea lor în afara săptămînilor de vacanță. Profesiile lor sînt pomenite în treacăt ; ca și relațiile de familie, rudele, prietenii ; mediul social nu e decît sugerat. Din toate trei romanele importante ale scriitorului (acelea în care protagonist și narator e Sandu : *O moarte care nu dovedește nimic, Ioana* și *Jocurile Daniei),* singur *Jocurile Daniei* conține cîteva precizări în acest

Scanned with OKEN Scanner

sens : dar, deşi între Dania şi Sandu de acolo există trei motive explicite de nepotrivire (unul social, altul religios şi al treilea, diferenţa de vîrstă), nici unul nu se dovedeşte esenţial în relaţia lor, analizată exclusiv pe latură sentimentală. Avea dreptate Şerban Cioculescu să afirme la apariţia *Ioanei* : „Anton Holban este prin excelenţă romancierul vieţii interioare". Şi mai departe : „Citirea cărţii sale imprimă pînă la contagiune o seriozitate de confesional. Sîntem smulşi de pe tărîmul convenţiilor sociale şi ale micii bîrfeli ce nutreşte realismul, ca să ne împărtăşim cu o dramă ce se petrece în sîmburele conştiinţei" *(Aspecte literare contemporane)*. Cuvîntul folosit cel mai des în roman (ca dealtfel şi în pasajul reprodus) este *intimitate*. Toate romanele lui Anton Holban au ca obiect studiul intimităţii. La Camil Petrescu, intimitatea păstra încă trainice legături cu socialitatea, care pătrundea adînc în interiorul conştiinţei personajelor, modelîndu-le sentimentele şi atitudinile ; la Anton Holban intimitatea este, aşa-zicînd, autonomă. Ceea ce preocupă pe romancier sînt legile vieţii sufleteşti sau, cum spune Şerban Cioculescu, „fatalităţile structurii" eroilor.

Ca să le poată studia, în mecanismele lor specifice, nu e însă de ajuns să le izoleze : mai e nevoie ca romancierul să-şi aleagă eroi destul de complecşi, de inextricabili moralmente. Şi dacă romanul doric, în care sufletul era o funcţie a corpului social al individului, se consacra psihologiilor simple, uneori rudimentare, deşi deseori profunde şi tragice (ca a lui Ion), ce-i rămîne romanului ionic, dorind să observe sufletul în el însuşi, decît să-şi scruteze eroii de la polul uman şi social opus ?, Eroii lui Anton Holban au o singură trăsătură „socială" precisă (şi comună) : intelectualitatea. Creatorul *Ioanei* pare a urma în acest punct pe Camil Petrescu. Nu găsea autorul *Tezelor şi antitezelor* că ţăranul, care ar fi sufleteşte rudimentar, e inapt pentru proza analitică ? Se ştie răspunsul lui G. Călinescu. Chestiunea e notorie şi nu fac decît s-o reamintesc. Predilecţia lui Anton Holban pentru intelectuali poate să nu aibă doar explicaţia pe care o sugerează apropierea de poziţia lui Camil Petrescu. În romane la persoana întîi, şi totodată „personale", în sen-

Scanned with OKEN Scanner

sul că nu e depășită sfera persoanei naratorului, cum sînt toate ale lui Anton Holban, e foarte normal ca autorul să scrie despre singura lume pe care o cunoaște : aceea în care a trăit. Teoria poate să fie în acest caz reflexul unei simple necesități practice. Alta e chestiunea. G. Călinescu are dreptate să susțină că, obiectul romanului fiind viața morală iar viața morală nefiind sinonimă cu intelectualitatea, condiționarea prozei psihologice de aceasta din urmă e lipsită de rațiune. Însă trebuie să atrag din nou atenția că roman psihologic și roman de analiză sînt noțiuni deosebite : a doua se cuprinde în prima, dar nu ocupă tot spațiul. Se poate imagina foarte bine roman psihologic cu eroi rudimentari (de exemplu, atîtea din romanele lui Faulkner), dar nu și roman de analiză cu astfel de eroi. Analiza a fost de la început legată de capacitatea de introspecție a unor anumite pături burgheze, în primul rînd a intelectualilor. Analiza e, cum s-a spus, „franțuzească", și pentru că în Franța categoria socială respectivă a ajuns mai repede la expresia de sine. Dar modalitatea analizei nu e pur și simplu cuprinsă în aceea a psihologismului : există, între procedeele prozei psihologice, cîteva care se opun radical analizei. Încercarea de a transcrie fluxul conștiinței în stare pură este unul din ele. Această opoziție o reia, în alt plan, pe aceea dintre „viață" și „literatură", la care m-am referit deja. Căci de obicei „analiza" a fost asociată cu „literatura" : cu o anumită tehnică de a prezenta viața interioară. În vreme ce tehnicile de reproducere nemijlocită a vieții conștiinței au căutat să se dispenseze de procedeele prea vădit artistice, cultivînd din contra autenticitatea.

Această autenticitate, Anton Holban o lega, am văzut, de Proust. Este o neînțelegere evidentă (dar răspîndită în epocă) a caracterului fundamental al romanului proustian : în care predomină o viziune intelectuală, și chiar artistică, a lumii, și a cărui construcție e rotundă, armonios geometrică ; dar lucrul nu va fi remarcat decît mai tîrziu. În fragmentul din *Ioana* de la care am pornit, iată, preocupările intelectuale și artistice ale eroilor pătrund activ în viața lor afectivă. O lectură din Racine sau o audiție din Wagner oferă sentimentului un ali-

Scanned with OKEN Scanner

ment spiritual și îl modelează subtil. Swann se îndrăgostește de Odette comparînd-o cu portretul botticellian al Zephorei. Marcel, naratorul, vede deseori lumea prin prisma picturilor lui Elstir sau a romanelor lui Bergotte. Anton Holban era perfect conștient de noutatea manierei. În *Ioana*, pînă și motanul Ahmed doarme culcat pe *Albertine disparue*. Această intensă activitate intelectuală și artistică nu trebuie privită ca un simplu snobism. Ea e semnul unei altfel de „complexități" lăuntrice decît aceea pur morală, pe care o aduce G. Călinescu în discuția cu Camil Petrescu : o complexitate în care cultura devine un factor important. Ceea ce-l distinge pe Ion sau pe oricare erou al lui Rebreanu de eroii holbanieni nu e, așadar, un element „natural" — profunzimea ori forța sufletească — dar unul „artificial" : cultura. Dacă vom citi cu atenție mărturisirile lui Sandu de la începutul pasajului reprodus, vom remarca următorul lucru : literatura, muzica, în general cultura contribuie la rafinarea unui tip de sensibilitate de care cei doi eroi sînt deplin conștienți și care este orgoliul lor. Ei știu că, de exemplu, muzica îi apropie unul de altul și-i izolează de restul oamenilor. Descifrarea împreună, notă cu notă, a partiturii operei wagneriene, devine un fel de simbol pentru caracterul excepțional al legăturii, un limbaj numai al lor, aproape esoteric. Muzica (sau mai bine : înțelegerea ei) îi sudează sufletește, căci le educă și le ascute în același fel simțurile. Nu s-ar iubi cum se iubesc, dacă n-ar exista în viața lor cărțile și discurile, transportate cu grijă în mansarda casei de la Cavarna, unde Ioana a amenajat camera lui Sandu. Cîteva discuri, cîteva cărți : acesta e tot decorul. Primul prozator român interesat de intelectualitate ca o condiție specifică de existență a fost Camil Petrescu. Scena din *Ultima noapte* în care Ștefan ține soției lui o lecție de istoria filosofiei în patul conjugal, a făcut vîlvă prin noutate. Dar abia eroii lui Holban respiră cu adevărat în aerul cărților, trăiesc prin ele. E curios ce loc mic dețin, dacă-l măsurăm, în romanul lui Camil Petrescu, îndeletnicirile intelectuale ale eroului principal. Studiile lui eminente de filosofie sînt mereu pomenite la trecut : Ștefan le-a abandonat ca să se ocupe de nevastă și de moștenire. Gelozia îi suspendă,

Scanned with OKEN Scanner

parcă, activităţile intelectuale, la fel ca şi războiul. Viaţa deci suspendă cartea, în *Ultima noapte*, ca şi în toată scurta istorie a romanului românesc. Anton Holban este cel dintîi care pune viaţa şi cartea în drepturi egale. Chinurile geloziei sau ale remuşcării par din aceeaşi ştofă ca şi chinurile cunoaşterii sau ale înţelegerii artei. Teoria acestei echivalenţe o va face abia Mircea Eliade. La Anton Holban, muzica poate provoca şi rivalitatea, aşa cum poate uni sufleteşte pe cei doi : „Dar în aceste reproşuri (ale Ioanei — nota mea) era mai cu seamă gelozia de a-i prefera o fiinţă nouă, muzica, contra căreia nici nu putea să protesteze, iar eu profitam de muzică pentru că mă puteam retrage în mine, pentru a nu mi se părea că ceea ce-mi este mai intim a fost invadat de un străin.“ Dar dacă sentimentul — crescînd din cultură ca aluatul din drojdie — se foloseşte de ea ca de o punte spre Celălalt, el ştie la fel de bine, am remarcat deja, să-şi flateze orgoliul singularităţii. Camera mansardată cu discuri şi cărţi e o fortăreaţă inexpugnabilă, în care nu intră, în afară de Sandu şi de Ioana, nimeni : Viky, cea veselă, devotatul Hacik şi toţi ceilalţi se opresc în pragul uşii. Cultura e carnea sentimentului (căci Hermiona sau Tristan şi Isolda garantează, într-un fel, tocmai senzualitatea relaţiei) şi bastionul lui. Erosul informat cultural are ca revers erotizarea culturii : amîndouă izolează. Sandu priveşte cu simpatie pe Viky, pe Hacik şi pe măgăruşul ieşit parcă dintr-o pictură de Iser : viaţa *lor* îi rămîne însă străină. *A lui* este altceva. Singura pe care o consideră cu adevărat interesantă. Şi o spune fără sfială : „Dar eu nu cunosc decît viaţa aceasta.“

Cine este în definitiv acest personaj — protagonist şi narator totodată — a cărui pasiune pentru literatură şi muzică nu mai poate fi desprinsă din aliajul format împreună cu viaţa lăuntrică ?

Voi începe cu ipostaza lui de protagonist în acţiune. Cu excepţia *Romanului lui Mirel*, scriere de tinereţe, celelalte romane ale lui Anton Holban par să aibă acelaşi protagonist ! În toate trei, numele lui e, dealtfel, Sandu. Portretul e cu atît mai uşor de reconstituit, cu cît unele trăsături rămîn neschimbate : cultivat, inteligent, cazuist sentimental, masochist, torturat de dorinţa de a ex-

Scanned with OKEN Scanner

plica totul, ceea ce-l face etern nefericit în iubire; luciditatea lui mărește toate lucrurile de cîteva ori. Puse sub lupă, emoțiile cele mai banale capătă la Sandu un aspect fantasmagoric, ca o epidermă privită prea de aproape, și ale cărei porozități infime ar începe să semene cu niște cratere de vulcani stinși iar pilozitatea cea mai delicată, cu o pădure tropicală. Condiția iubirii este o relativă orbire, o miopie, cum arată sugestiv cunoscuta nuvelă a lui Poe, cu tînărul ce se îndrăgostește, dacă pot spune așa, la prima vedere, de o octogenară, care-i mai este și răs-străbunică, tînăr care se dezmeticește numai cînd bătrîna doamnă îi așează grațios pe nas o pereche de ochelari. Eroul lui Anton Holban poartă toată vremea ochelarii pe nas și, în cazul lui, iluzia erotică nu se produce niciodată: situație inversă decît la Poe. Morala ar fi că ochelarii de distanță ne ajută să vedem, dar ne împiedică să iubim. Sandu vrea să smulgă partenerelor sale toate secretele, dar chiar în clipa în care-l ține, în sfîrșit, în mîini pe cel mai nevinovat dintre ele, regretă; luciditatea îl împinge să destrame orice văl mistificator, dar, din această cauză, se simte atît de nefericit, încît ar dori din suflet să refacă iluzia. E conștient de felul lui chinuitor de a fi: „Și, astfel, am o mulțime de adevăruri și de presupuneri pe care nu le pot îmbina, sau îmbinîndu-le dau naștere la o construcție arbitrară, ridicolă pentru orice om normal."

Ar fi însă o eroare să trecem cu vederea faptul că cele trei personaje principale ale romanelor lui Anton Holban se și deosebesc unul de altul: portretul anterior e în definitiv un abuz al criticului, căci acest personaj *unic* nu există în afara caracterizării critice. Primul Sandu, din *O moarte care nu dovedește nimic*, e fratele mezin al celorlalți. Foarte tînăr, se află în stadiul de misoginism datorat vanității virile pe care o avem cei mai mulți la douăzeci de ani. Se consideră superior Irinei, și o tratează în consecință. Nu doar are pretenția de a o educa* în sensul gusturilor lui (pre-

* Într-un studiu din *Realitate și romanesc* consacrat lui Anton Holban, Liviu Petrescu avansează opinia, foarte subtilă, că eroul-narator al romancierului se conduce după principiul

tenție mai generală la eroii masculini din romanul nostru de după Camil Petrescu), dar se dovedește un educator inabil, cam crud și blazat. Egoismul și suficiența masculină îl determină să vadă în Irina o relație banală, pe care nici n-o poate rupe, nici n-o poate face interesantă. Sandu din *Ioana*, cu care am avut deja de-a face, este mai matur. În relația erotică, situează femeia pe un plan de egalitate. Iubirea devine un dialog între parteneri de aceeași talie. Chiar primele fraze din pasajul reprodus la începutul acestui capitol indică, fără echivoc, o reciprocitate nu numai a sentimentului, dar și a intelectului. Ioana „explicîndu-se prin Hermiona" sau simțindu-se mai legată de amantul ei prin amintirea unei teme muzicale decît prin senzualitate nu e, desigur, o femeie obișnuită : constatarea aceasta a naratorului („cred că nu se mai găsesc doi îndrăgostiți avînd astfel de preocupări") reflectă mai puțin un (totuși !) misoginism secret decît o anumită vanitate : nu e oare Ioana o Irină educată ? și cine, dacă nu el însuși, a educat-o ? Egalitatea în drepturi sentimentale a femeii cu bărbatul contribuie, și ea, la acea puritate abstractă a relației erotice din *Ioana*, de care am vorbit înainte. Nimic, iată, nu tulbură din afară sentimentul : mecanismul geloziei e urmărit la lucru în esențialitatea lui. Gelozia, apoi, spre deosebire de indecizie (primul Sandu e un indecis), este un sentiment adult, care se coace lent și nu devine devastator decît la maturitatea deplină. Tinerii cunosc rareori acest sentiment ; și nu există *coup de foudre* în

---

„organicității" vieții afective, opunînd-o „spontaneității", adică „sincerității" brute. Partenerele îi apar, din acest unghi, de două ori culpabile : o dată pentru că își pun propria conștiință sub puterea exteriorității, fiind influențabile și schimbătoare ; a doua oară, pentru că își lasă emoțiile să se manifeste la întîmplare. Educația sentimentală constă în a introduce în afectivitate, criterii raționale, cu ajutorul unei severe autoanalize. E drept, adaugă eseistul, educatorul va fi cel dintîi în a nu urma regulile de el însuși prescrise : „Dar, în ciuda principiului de a da expresie doar acelor trăiri care se bucură de un caracter organic, care se nasc în etajele superioare ale conștiinței, personajul lui Anton Holban se lasă antrenat de anumite porniri instinctive, care îl acaparează într-o asemenea măsură încît fac din el o ființă fără libertate". Să ne amintim că Alexandru George observa un paradox similar la eroul camilpetrescian.

Scanned with OKEN Scanner

gelozie. În *Jocurile Daniei,* facem cunoştinţă cu fratele cel mare. Deşi nu are, nici el, mult peste treizeci de ani, e despărţit în vîrstă de Dania de un deceniu sau un deceniu şi jumătate. Pînă la un punct, cuplul lor îl reface pe acela din romanul lui G. Ibrăileanu : Sandu e un Codrescu ceva mai tînăr, Dania, o Adelă ceva mai zvăpăiată. În ciuda ascendentului de vîrstă şi experienţă, Sandu nu are cu adevărat nici o putere asupra sufletului Daniei : este întîiul dintre eroii lui Anton Holban care nu mai crede că-şi educă iubita. Aceasta e însă chiar problema romanului. „Nu mai au rost jocurile, Dania" : avertisment repetat inutil. Dania continuă să se joace. Capriciul e forma cea mai clară a spontaneităţii. Irina şi Ioana erau doar influenţabile şi schimbătoare. Dania e capricioasă. Ea trăieşte exclusiv clipa. Nu-şi face planuri de viitor şi n-are amintiri. Romancierul îl confruntă pe acest al treilea protagonist al lui cu situaţia limită a „sincerităţii" feminine : şi încă fără a-i mai furniza instrumentul educării. Sandu din *Jocurile Daniei* este şi cel mai tolerant dintre eroii masculini ai prozatorului : poate fiindcă este şi cel mai îndrăgostit. E mai sensibil la farmecele iubitei decît la propriul spirit de analiză ; iar gelozia nu l-a prins încă în mrejele ei. Dintr-un punct de vedere, relaţia din interiorul cuplului ne pare inversată în *Jocurile Daniei,* dacă o comparăm cu aceea din *O moarte care nu dovedeşte nimic :* Sandu e chinuit de inferioritate în faţa Daniei. Bărbatul e în defensivă, prin vîrstă — la optsprezece ani, Dania este irezistibilă — şi mai ales prin poziţie socială şi materială — Dania cheltuieşte într-o zi banii pe care Sandu îi cîştigă într-o lună. („Nu-mi mai găsesc nici o valoare, mă doboară bogăţia ei, faţă de care mă simt atît de neînsemnat căci nu pot admite ca ea să fie fata de împărat amorezată de un om de rînd, eu...") Inferioritatea produce mimetism : Sandu încearcă zadarnic, umilit, să ducă viaţa Daniei. Cazul acesta n-a mai fost niciodată analizat de Anton Holban, al cărui erou orgolios şi suficient era prea conştient de puterea lui de seducţie ca să se recunoască inferior ; şi, tot pentru prima oară, nu bărbatul este modelatorul, ci femeia, fie şi numai pentru că ea izbuteşte

Scanned with OKEN Scanner

să transforme iubirea lor într-un capriciu. Iubire pe care o încheie (tot ea!) la fel cum a provocat-o: dîndu-i bărbatului sentimentul — umilitor și dulce — că s-a folosit de el cam în felul în care se folosește de mașinile, de bijuteriile și de admiratorii ei. Sandu, protagonistul, e doar unul din jocurile Daniei.

Dar Sandu, naratorul? „Fac sforțări s-o reconstituiesc ca să pricep ce a făcut", mărturisește naratorul din *O moarte care nu dovedește nimic*, referindu-se la dispăruta Irină. Și adaugă: „Greutatea vine mai ales din neputința de a clasa toate amintirile. Sînt doar vorbe, priviri, interjecții care nu se leagă de nici un eveniment. Nu știu în ce ordine s-au produs ele, și astfel nu voi izbuti să dau o consistență precisă descoperirilor mele. Voi forma o ființă statică compusă din sute de exclamări trădătoare, care s-au petrecut în timp." Toate trei romanele au acest stil al tatonărilor repetate. Naratorul așterne pe hîrtie întîmplările, din dorința de a se elucida și pe sine și pe ceilalți, deși e sceptic în privința reușitei: „Cum să știu adevărul asupra ei cînd nu știu adevărul asupra mea?" Uneori scepticismul are o notă de amărăciune sarcastică: „Mă duc cu mine și nu mă cunosc cu toate că mă observ cu o grijă migăloasă și trudă inutilă. Vreau să pricep pe alții! Mă mir cum pot suporta să tîrîi cu *mine*, pretutindeni, pe *mine* străinul". Asemenea spovedanii ale naratorului se găsesc în toate trei romanele. Din *Ioana* putem de exemplu desprinde una foarte patetică: „De ce scriu această carte? De ce mă căznesc să refac atmosfera? Din manie de autor, care profită de experiențele lui intime ca să le dea în vileag și să aștepte laude? Din nostalgie după vremuri care se duc? Dar mai ales e un țipăt către oameni ca să mă consoleze și să mă vindece. Să-mi deslușească ce s-a întîmplat cu mine și de partea cui e greșeala." De la reflecțiile naratorului, asupra motivelor și formelor narațiunii sale, din *Patul lui Procust*, primele de acest fel în romanul românesc, s-a parcurs pînă la Anton Holban o anumită distanță. În romanele acestuia din urmă, putem vorbi de o reflexivitate de natură estetică. „Ce va mai fi? Și acum să-mi continui romanul? Sau să-mi încep altul?", se întreabă direct naratorul. Prima întrebare

Scanned with OKEN Scanner

se referă la *acțiunea* romanului, celelalte două, la *scrierea* lui. Naratorul urmărește să lase impresia că scrie romanul pe măsură ce se petrec evenimentele din el. Această alternare am remarcat-o deja în *Adela*, cerută acolo de formula romanului-jurnal. Dar în *Ioana* și în celelalte ?

La prima vedere, toate trei romanele lui Anton Holban folosesc aceeași formulă a jurnalului intim ca și *Adela ;* diferențele, esențiale, le vom analiza ceva mai încolo. Conțin aceleași notații disparate, indiferente față de cronologia strictă a subiectului. Pasajul pe care l-am reprodus din *Ioana* nu are nevoie, spre a fi înțeles, să fie situat într-un anumit loc în compoziția romanului. Nici n-am vorbit despre acest loc ; cum am făcut, în schimb, referitor la toate pasajele din alte romane analizate în eseul de față. *Ioana* putea la fel de bine să înceapă sau să încheie cu acel pasaj. Ordinea evenimențială este în *Ioana* aproape cu desăvîrșire facultativă. Singura ordine importantă este de natură compozițională. Romancierul apelează la tehnica muzicală a leit-motivelor și a contrapunctului. În *O moarte care nu dovedește nimic,* de exemplu, două motive reapar periodic, întîi separat, apoi împletite : căsătoria și moartea Irinei. Cineva care ar urmări relația lor, ar observa ușor cît de rafinată e construcția aparent așa de liberă a cărții. Dealtfel, în *Testament literar,* Anton Holban însuși distinge romanul *dinamic,* bazat pe o ordine de evenimente, de acela *static,* în care „subiectul nu mai are nici o valoare, numai lucrul". „În tot ce am scris — precizează el — se observă o colecție de fragmente care la un loc trebuie să facă o atmosferă, dar care se pot cunoaște și separat. Căci fiecare brodează pe altă nuanță sufletească". Structura propusă în *Ioana* și celelalte este de tipul *constelație.* Memoria excavează din trecut amintiri pe care le leagă, în funcție de o dominantă, unele de altele, și, pe toate, de prilejul oferit de un „eveniment" prezent. Memoria fiind analogică, nu cronologică, trecutul și prezentul se întîlnesc pe neașteptate în scurtcircuite norocoase. Impresia de înaintare în narațiune n-o dau întîmplările, ci comentariul însuși, făcut din observații și analize, în lumina căruia întîmplările apar în continuă schimbare. Unul și același eveniment e reluat de cîteva ori din

Scanned with OKEN Scanner

perspective subiective foarte diferite : suma acestor interpretări formează „acțiunea“ propriu-zisă a romanelor. Acest procedeu apărea întîia oară la Hortensia Papadat-Bengescu și la Camil Petrescu : dar, în romanele lor, balanța rămînea încă nehotărîtă între „obiectivitatea“ reală a evenimentelor și subiectivitatea care le oglindea. Iar la Hortensia Papadat-Bengescu, „reflectorul“ chiar pierdea teren, după *Fecioarele despletite*, în favoarea unei optici din nou exterioare și omnisciente, care restituia realul în loc să-l modifice într-o conștiință. Abia Anton Holban, duce la ultimile consecințe acest roman imobil epic, alcătuit din stări de conștiință. „O carte dinamică — afirmă el însuși în același *Testament literar* — presupune că te ocupi numai de lucrurile exterioare oamenilor, căci numai întîmplările se pot petrece în salturi. O carte statică te obligă a rămîne înăuntrul oamenilor.“

În definitiv, fiind vorba de romanele lui Anton Holban, evenimentele rămîn înăuntrul unui singur om : acela care narează. Romanul ionic își află aici formula cea mai pură. G. Călinescu l-a învinuit pe față pe romancier de lipsa obiectivității. Citim frazele din *Istoria literaturii* și ne dăm seama că avem o definiție perfectă, dar *à l'envers*, a ionicului : „De fapt motivul literar aproape unic este un proces sentimental între bărbat și femeie. În numele bărbatului vorbește quasi-autobiografic autorul însuși, nelăsînd femeii nici un răgaz de apărare. Proza nu e obiectivă. Autorul își rezervă toate judecățile morale împiedicînd receptarea condițiilor adevărate și dacă scrierile au vreun interes documentar, atunci îl au numai în măsura în care subiectivitatea autorului ne informează despre ea însăși ca obiect.“ G. Călinescu nu are noțiunea de perspectivă narativă (sau o are într-un mod empiric, și o întrebuințează greșit). El e format în ideea omniscienței naratorului și găsește curios că naratorul lui Anton Holban nu dă cuvîntul și celorlalte personaje. În fine, el confundă pe narator cu autorul propriu-zis. Pe scurt nu ar face deosebire între doric și ionic. N-o fac nici alții, dovadă că *Ioana* a fost pusă adesea în legătură cu *Adolphe*, dar nimeni n-a observat,

Scanned with OKEN Scanner

asemănările fiind evidente, *diferența* dintre un roman de analiză ionic și unul doric *.

„Descriu această scenă cum fac întotdeauna cînd vreau să vorbesc de ceva din trecut, singur, noaptea, în camera mea" : să fie de ajuns această mărturisire a naratorului din *Ioana* spre a afirma că, la fel ca în *Adela*, avem de-a face cu formula jurnalului intim ? Am promis să examinăm mai îndeaproape acest fapt. La G. Ibrăileanu sensul unor mărturisiri similare consta, ne amintim, în dorința lui Codrescu de a arunca un oarecare dubiu asupra restului ficțiunii romanești : jurnalul înlocuia, în ideea naratorului *Adelei*, romanul, în același fel în care autenticitatea vieții trăite înlocuiește imaginația literaturii. Era deci vorba de o oboseală de romanesc, de ficțiune, de artă. Prima deosebire pe care o putem remarca în *Ioana* și în celelalte cărți ale lui Anton Holban este că naratorul lor nu cunoaște acest sațiu. Din contra : el e un veleitar al scrisului literar. Se laudă că scrie romane. Modelul lui declarat este Proust. „Mă recitesc — spune el. Așa găsesc de asemănătoare unele motive cu ale lui Proust, că mi se pare inutilă această povestire, care nu poate fi decît o copie palidă a unui original magistral. Dealtfel, nici nu știu dacă mirajul lui Proust nu mă face, din cauza unor asemănări exterioare, să-mi complic starea sufletească. Poate că dacă n-aș fi citit *Albertine disparue*, în alt fel (mai bine sau mai rău) aș fi suportat dispariția Irinei. Proust ne îmbracă într-o haină care nu mi se potrivește. Cînd te gîndești că în nopțile mele albe mototolesc perna și bîigui pînă la epuizare întrebarea «ce s-o fi făcut Irina» poate numai din pricina unei influențe

---

* O reluare a comparației pe un plan mai larg este absolut necesară. Am semnalat, de cîteva ori pînă acum, că ionicul nu e reductibil la psihologic ; și am denunțat confuzia foarte răspîndită ce se face între *obiectul* romanului și *perspectiva lui narativă*, reamintind că am folosit termenul de *ionic* în legătură cu cea din urmă, cel dintîi fiind indiferent în definiția noastră. Acum a venit momentul să încercăm să înlăturăm o confuzie înrudită cu aceasta și în egală măsură posibilă : între roman ionic și roman la persoana întîi. Nu orice roman în care există un personaj-narator vorbind în nume propriu este neapărat ionic. *Adolphe* al lui Benjamin Constant, publicat în 1816, devenit modelul romanului clasic de analiză, aparține printr-o

Scanned with OKEN Scanner

literare!“ Sub autoironia de la urmă a naratorului ghicim ambiția lui ; Sandu visează să scrie un roman proustian. Și ce mîndru e, în definitiv, de influența pe care singur și-o depistează. Accentul pus, în pasaj, pe „adevărul“ experienței proprii (care ar face neconfundabil romanul lui Sandu cu cel al lui Proust) este cu desăvîrșire secundar : simplă măsură de prevedere. Nu contează experiența, ci transformarea ei artistică. Naratorul *Jocurilor Daniei* e, dealtfel, scriitor. Dania a fost cucerită de cărțile lui, înainte de a-l cunoaște personal („O impresionase cele ce scrisesem...“). Nu pur și simplu intelectualul se află deci în centrul romanelor lui Anton Holban,

---

serie de elemente importante sferei doricului. Narare la prima persoană nu epuizează condițiile ionicului căci nu e deloc obligatoriu ca perspectiva unică și neraportată la un plan exterior obiectiv a unui narator cum e cel din *Adolphe* să fie și expresia unei adevărate *interiorizări subiective* a acțiunii. O narațiune la persoana întîi poate fi foarte bine rodul unei pseduo-interiorizări, a unei false subiectivități : e chiar cazul din *Adolphe*, unde subiectivitatea personajului titular rămîne una la fel de generală precum obiectivitatea unui narator omniscient care recurge la persoana a treia. Nici o individualizare nu se produce. Schimbarea persoanei întîi cu a treia e oricînd posibilă fără ca datele psihologice să se schimbe radical. Iată cîteva opoziții între *Adolphe* și *Ioana* care ne vor permite să comparăm paradigmele lor diferite. *Adolphe* seamănă cu o autobiografie, *Ioana* cu un jurnal intim ; unul revelă o perspectivă integral ulterioară, în celălalt relatarea evenimentelor este concomitentă cu desfășurarea lor ; *Adolphe* este imaginea concentrată a unui destin, etapele creșterii și descreșterii sentimentului, *Ioana* este „trăirea“ unui singur moment. Autorul doric face, în *Adolphe*, monografia unei pasiuni ; autorul ionic al *Ioanei* relatează un „caz“ psihologic. Consecințele acestei poziții față de obiectul romanului sînt numeroase : *Adolphe* conține *povestirea* unei iubiri nefericite, *Ioana* ne revelă *o secțiune verticală* în timpul lăuntric al unei iubiri la fel de nefericite ; cea dintîi este rezumativă, concentrată, „de sus“, „reconstituită“, cea din urmă este „trăită“ și individualizată ; în *Adolphe*, analiza pasiunilor se dispensează de cadru, decor, fundal realist, istorie și geografie, fiind „abstractă“ și generală, în vreme ce în *Ioana* psihologismul e minuțios situat, concret, zugrăvit în detalii ; clasicismul doric merge în *Adolphe* pînă la transformarea dialogurilor în monologuri, comportarea personajelor ilustrînd un „portret“ dinainte dat, un caracter stabil ; realismul *Ioanei* acordă prioritate comportării, imprevizibile și contradictorii, dialogului și „vieții“. În fine, în *Adolphe*, individualul e „fasonat“ după tiparul universal al so-

Scanned with OKEN Scanner

dar scriitorul : naratorul este aici un om care scrie romane. Din faptul că el pretinde că scrie chiar romanul al cărui protagonist este nu trebuie să tragem concluzia că Sandu și Anton Holban sînt unul și același. Putem spune altfel : și anume că naratorul vrea să fie socotit romancier sau că Sandu vrea să fie crezut Anton Holban. (Nu și invers : Anton Holban ține, ca orice scriitor lucid, să nu fie confundat cu eroul și naratorul său : „Nu trebuie însă să se creadă că autorul și Sandu se suprapun perfect. Nici Marcel și Marcel Proust", ne avertizează el în *Testament literar).* Veleitatea personajului narator e însă foarte semnificativă. Putem măsura și mai

---

cietății care dictează indivizilor „un destin general", cum spune naratorul însuși în cel dintîi capitol, cînd încearcă să-și explice conduita ulterioară ; romanul este o exemplificare a legii morale printr-o aparentă excepție de la ea. În scrisoarea finală a editorului citim : „Le malheur d'Ellénore prouve que le sentiment le plus passionné ne saurait lutter contre l'ordre des choses". Prin „l'ordre des choses", Benjamin Constant numește supraindividualitatea care ne îngăduie afirmarea libertății insului decît în cadre prescrise de ea. Și adaugă : „La société est trop puissante, elle se reproduit sous trop de formes, elle mêle trop d'amertumes à l'amour qu'elle n'a pas sanctioné ; elle favorise ce penchant à l'inconstance, et cette fatigue impatiente, maladies de l'âme, qui la saisissent quelquefois subitement au sein de l'intimité". Supraindividualitatea pătrunde deci să-și impună voința în adîncul secret al intimității. Acestea sînt caracteristici frapante ale doricului pe care nu le regăsim în *Ioana,* unde presiunea socială e absentă și singura cauză e eșecului erotic trebuie căutată în funcționarea rotițelor sufletești, unde cazul psihologic este semnificativ în măsura în care nici o lege morală nu-l explică și unde indivizii sînt ireductibili la orice tipar universal. R. M. Albérès are dreptate să scrie în concluzia sa la *Adolphe* și la celelalte romane psihologice din epocă *(Istoria romanului modern)* : „Romancierul își satisface un sadism latent, închizînd un întreg destin într-o carte ; eroul e obiectul său, povestitorul îl stăpînește în întregime, îl studiază, îl întemnițează, îl supune la tot felul de experiențe : temnicer și călău, în timp ce romanul devine un pat al lui Procust sau cameră de tortură..." Stăpînire completă, transformare a eroului în obiect și a romanului în pat procustian, nu sînt oare, acestea, metafore pentru o supraindividualitate ce-și impune, nestingherită, exigențele ? Supraindividualitate absentă din romanele lui Anton Holban, în care ceea ce contează este exclusiv psihologia individului în mișcările ei capricioase, „irațională" și neexplicabile.

Scanned with OKEN Scanner

exact deosebirea de *Adela;* romanul lui G. Ibrăileanu tindea spre jurnal, din saţietatea — de ficţiune, de romanesc, de construcţie — a autorului ; jurnalul lui Sandu tinde spre un roman, din ambiţia literară a naratorului. Dar aceasta nu e totul.

Unele constatări mai generale, despre metamorfoza romanului ca specie, trebuiesc reamintite în acest punct al discuţiei. Într-un fel, problema principală a metamorfozei romanului realist de la doric la ionic este aceea a reducerii treptate a distanţei dintre Autor şi Personaj. Am formulat-o, în alte cuvinte, încă din primul volum al eseului meu. Această reducere se datorează în primul rînd tendinţei Autorului de a se apropia de sfera de existenţă a Personajului, de a-şi însuşi perspectiva şi vocea lui, iar finalmente de a se identifica cu el. Cauzele fenomenului nu mă preocupă acum şi nu le reiau. Din această tendinţă rezultă un lucru precis şi uşor de remarcat : în romanul ionic, Autorul joacă adesea pe scena fictivă a acţiunii rolul unuia sau mai multora dintre Personaje. Autorul *face* aşadar pe Personajul. Exemple pentru această strategie cititorul va putea descoperi singur în toate romanele analizate în capitolul din *Arca lui Noe* care se ocupă de ionic. Dar, iată, în romanele lui Anton Holban (atît de pure sub raportul strategiilor ionicului), sîntem izbiţi de o împrejurare pe care n-am constatat-o nici la Hortensia Papadat-Bengescu, nici la G. Ibrăileanu, nici la Camil Petrescu : nu mai pare important doar faptul că Autorul joacă rolul unui Personaj (deşi este adevărat : Holban intră în pielea lui Sandu), ci şi acela că Personajul se complace tot mai mult în roluri de Autor. Ştefan Gheorghidiu, în *Ultima noapte*, aşa de lucid în alte privinţe, ignora totuşi cu desăvîrşire că el, ca narator, scrie un roman. Toţi eroii *Patului lui Procust* au, la rîndul lor, o mişcare de retragere în faţa scrisului : e nevoie de intervenţia Autorului pentru ca doamna T. sau Fred să-şi aştearnă experienţele pe hîrtie. Sandu în schimb e conştient că scrie un roman şi vede în acest act raţiunea lui de a fi. Toţi ceilalţi îşi trăiesc viaţa : faptul de a o povesti în scris li se pare pînă la sfîrşit secundar. Sandu însă n-ar putea trăi fără să o

Scanned with OKEN Scanner

scrie : sau, ceea ce e tot una, n-ar mai fi vorba de aceeași viață : „Încui ușa, intru în pat, trag paharul cu lumînarea drept lîngă pernă și, cu un creion pe un vraf de hîrtii, încep să retrăiesc trecutul și să deslușesc prezentul între mine și Ioana". Luați-i acestui scriitor îndrăgostit și gelos creionul și el va înceta să prezinte același interes. *

Cînd naratorul unui roman este (sau pretinde că este) scriitor, cum se întîmplă la Anton Holban, ne putem întîlni cu o formă oarecum specială a genului și anume *romanul în roman* sau *romanul unui roman.* A inventat-o Gide în *Les Faux Monnayeurs* (exemplul considerat clasic, deși *Les Cahiers d'André Walter,* operă de primă tinerețe a aceluiași, o utiliza deja). Romanele lui Anton Holban aparțin de această clasă : nu sînt pur și simplu romane-jurnal, cum era *Adela,* dar romane ale unui roman. Al. Călinescu, în *Anton Holban — complexul lucidității,* ajunge pe o altă cale la aceeași încheiere, pe care o exprimă foarte frumos : „Pornind de la premisa că Sandu este acela care se analizează, am încercat să punem în relief mecanismele și rezultatele acestei analize. Naratorul există ca personaj, se caută pe sine și se destăinuie, dar luciditatea, departe de a-l absolvi de păcate, nici măcar nu-l scoate din starea de confuzie, nu-i alungă incertitudinile. Luciditatea e șansa pe care Holban i-a acordat-o eroului său, pentru a-i permite să se salveze. Confesiunea ar trebui să aibă o valoare terapeutică, să ducă la o eliberare de complexe. Dar aceste posibilități de care dispune eroul se întorc asupra lui și nu fac decît să-i agraveze starea : luciditatea devine obsesie, un «complex», devine deci voință de luciditate, efort chinuitor ; confesiunea întreține suferința, alimentează durerea. Tot mai izolat, personajul încearcă ultimul mijloc pentru a-și realiza comunicarea : literatura ; își joacă, așadar, și la propriu și la figurat, ultima *carte.*"

---

* „Iar în podul meu, drept pe tavan, guzganii. Podul servește de hambar, la fel ca și toată casa noastră... Trebuie să fie o mulțime, căci se aude mersul lor prin toate ungherele..." Nu e oare la Sandu și o mică poză romantic-eminesciană ?

Scanned with OKEN Scanner

Începem să întrezărim și o diferență mai profundă, pe care formula exterioară n-o epuizează. Linia despărțitoare nu trece pur și simplu printre romanul-jurnal și romanul unui roman, cum ar putea rezulta din considerațiile de pînă aici. Voi reaminti că distincția liminară pe care am propus-o are în vedere, pe de o parte, romanele Autorului care joacă rolul unui Personaj (sau al mai multora) și, pe de alta, romanele unui Personaj care joacă rolul unui Autor. Să privim cu atenție la acest menuet curios : autori și personaje, aflați față-n față, fac pași mici unii spre ceilalți ; iată-i acum foarte aproape, iată-i petrecîndu-se : din locul unde sîntem, această suprapunere momentană ne revelă un om cu două fețe, una îndreptată către interiorul sălii de bal, ca spre scena unei acțiuni fictive, alta îndreptată spre exteriorul ei, ca spre transcendența unui cititor ; cîteva clipe mai tîrziu, dansatorii se despart din nou și își schimbă locurile ; totodată, și hainele : Autorii poartă acum costumele de epocă, perucile, cămășile cu jabou, ciorapii înalți și strînși pe gambă, botinele Personajelor, care, la rîndul lor, poartă *complet*-ul sobru, de culoare închisă, atemporal, al Autorilor ; se află, la sfîrșit, din nou față-n față, autorii-Personaje, și personajele-Autor. Distincția esențială este în definitiv aceea dintre un roman în care contează *trăirea* de către autor a vieții Personajului, capacitatea de a pătrunde în conștiința lui cea mai intimă, și un roman în care contează *scrierea* de către personaj a romanului, capacitatea lui de a se comporta ca un Autor. Faulkner voind să simtă lumea ca idiotul Benjy, intrînd în pielea și în conștiința lui, se opune doamnei T. sau lui Fred Vasilescu scriind „în locul" lui Camil Petrescu. Prototipul pentru cel din urmă este romanul proustian : s-a afirmat, pe drept cuvînt, că uriașa construcție din *A la Recherche* se poate reduce la această singură frază : Marcel scrie un roman. Eram pe punctul să spun că prototipul pentru celălalt este Gide, în al său *Journal* sau în altele : dar mi-am amintit că, în ciuda cultivării „experienței", a veridicului și a documentului biografic, Gide rămîne un artist și că singurul personaj al cărților lui este el-însuși-scriind-aceste-cărți. B. Fundoianu spunea în *Imagini și cărți din Franța* deja

Scanned with OKEN Scanner

acum șaizeci de ani : „Un cititor care a urmărit cartea mi-ar putea spune, citînd de la pag. 15 : «*Paludes* — c'est l'histoire d'un célibataire, dans une tour entourée de marais». Și dacă l-ai întreba : cum se numește eroul ? ți-ar răspunde : Tityre. Dar Tityre nu e eroul : e subiectul celui care scrie *Paludes*. Iar subiectul adevărat este : istoria cuiva care scrie *Paludes*." Voi renunța să aflu un prototip.

Mijloacele, apoi, ale acestor două feluri de romane diferă. Principala diferență provine din faptul că unele pun accentul pe veridicitate, pe calitatea de document sufletesc, și sînt o experiență în primul rînd de viață, în vreme ce altele pun accentul pe artă, și sînt în primul rînd o experiență estetică. Romanele *trăirii* (cum le putem spune mai simplu) folosesc monologul interior, *the stream of consciousness*, „confesia", „materialul" psihologic brut. În ele, medierea de către autor tinde să se estompeze, oferindu-se aproape numai perspectiva și vorbirea personajelor înseși. Timpul diegezei și timpul povestirii coincid : în sensul că singurul timp perceptibil este acela al actului de conștiință. Cum nimeni nu povestește, trăirea se manifestă în propriul timp interior. Radical, acest roman devine în clipa în care conștiința explorată e o conștiință tulbure : cea mai ispititoare experiență a autorului care cedează total personajului inițiativa este de a se încarna într-un ins subdezvoltat spiritualicește. În această direcție (experimentată de exemplu de Faulkner și de Beckett), ionicul se apropie de confiniile subconștientului și ale sublimbajului acestuia, revelînd o umanitate atît de pură în instinctul ei de a trăi, încît expresivitatea cea mai deplină rămîne aceea primară a gesturilor, reacțiunilor simple și emoțiilor „naturale". În romanele personajului cu veleități de Autor, pe care le putem numi romane *artistice*, prevalează, din contra, *arta* și tehnicile prin care ea se opune vieții : cu ajutorul „romanului în roman" și al personajelor care gîndesc sau scriu ca niște artiști, se încearcă sugerarea misterului care prezidează la transformarea realității în ficțiune, a sincerității în artistic. Temporalitatea care contează nu mai e a diegezei ci a discursului transformator. Totul e aici mediat de autorul virtual, care e per-

Scanned with OKEN Scanner

sonajul însuşi ; un personaj dotat de obicei cu o mare inteligenţă, lucid şi capabil de analize pe sine şi pe alţii. Acest personaj nu poate fi Sia sau Benjy ; este Marcel sau Sandu. Fără îndoială că veleitatea lui literară nu e totdeauna manifestată deschis. În romanele lui Henry James există numeroase personaje care se mărginesc să fie, în raport cu ceilalţi, cu lumea din jur, nişte reflectori privilegiaţi : domnul Strether din *Ambasadorii* este un asemenea reflector care nu are pretenţia să extragă din observaţiile sale un roman. La fel, Mini din *Fecioarele despletite* sau Gheorghidiu din *Ultima noapte*. Dar toţi aceştia se caracterizează printr-o anumită capacitate de expresie, sînt în posesia unui limbaj evoluat : în această a doua direcţie, ionicul explorează straturile superioare ale conştiinţei, iluziile creatoare şi snobismul de a scrie în loc de a trăi pur şi simplu, artificialitatea uneori a gesturilor, reacţiunilor şi emoţiilor sofisticate.

Literatura română cunoaşte ambele direcţii. Am remarcat deja că Hortensia Papadat-Bengescu preferă reflectorii inteligenţi şi instruiţi ca Mini şi nu-şi pune problema să distribuie în acest rol pe redusa Sia sau pe imbecilii gemeni Hallipa ; în romanele sale, Camil Petrescu sondează comportamente sociale şi culturale, refuzînd psihologia abisală : personajele lui îşi scriu singure viaţa, interesate s-o elucideze ; în *Ioana* şi celelalte, Sandu scrie un roman. Toate aceste romane pot fi considerate analitice şi introspective. Şi, chiar prin acest fapt, — analiza pretinzînd luciditate şi o concepţie despre raţionalitatea vieţii sufleteşti (ceea ce nu înseamnă previzibilitate) — romanele de analiză ale Hortensiei Papadat-Bengescu, ale lui Holban, şi Camil Petrescu aparţin principial categoriei *ionicului artistic*. Ele întrebuinţează rar procedeele categoriei contrare. *Adela* ocupă un loc intermediar. Refuzul romanului în favoarea jurnalului intim indică o saţietate de ficţiune, de estetică, de artă, un cult al „autenticităţii". E poate cazul să notăm statutul oarecum ambiguu al jurnalului intim în roman după ce l-am văzut pe acela, foarte clar, al analizei : pe de o parte, jurnalul reflectă o dorinţă de autenticitate, prin care Autorul se identifică cu Personajul ; pe de alta, el e opera unui ins inteligent şi cultivat — Benjy sau

Scanned with OKEN Scanner

Sia nu ţin jurnal — a unui Personaj, deci, care face pe Autorul. Nu-l putem situa categoric de o parte sau de alta a liniei pe care am trasat-o, căci nu ştim în ce punct jurnalul îşi abandonează vocaţia de pur document sufletesc spre a-şi însuşi ambiţia de a concura romanescul dinăuntrul romanului însuşi. Revenind la autenticitate : cultul ei îl au şi Camil Petrescu şi Anton Holban ; însă şi la unul şi la altul e vorba nu atît de autenticitate ca procedeu documentar, ca fidelitate faţă de experienţa vieţii, ci ca mijloc de a cunoaşte şi explica sufletul. Conceptul e neclar, deja, la Camil Petrescu şi, cînd va fi teoretizat de M. Eliade, mai tîrziu, neclaritatea nu va fi cu totul înlăturată. Dar cîtă vreme Autorul îndrumă pe doamna T. să scrie, nu mai are importanţă că recomandările lui se referă la înregistrarea fidelă a celor trăite sau, din contra, la transformarea lor : important e că personajul încetează a-şi mai trăi pur şi simplu viaţa, fiind împins s-o scrie. Mecanismul imitaţiei este unul fundamental artistic : Sandu luînd pe Proust drept model se comportă ca un artist înainte de a fi un gelos oarecare. În *Adela*, dorinţa contrară a romancierului nu e dusă atît de departe încît să fie lichidate practicile romanului analitic, iar trăirea pură, nemediată (analiza *este totdeauna* o mediere), nu-şi instaurează domnia.

Acest lucru se petrece, în schimb, în cîteva romane din categoria cealaltă. Un experimentator al procedeelor *ionicului trăirii* este Mircea Eliade, în *Întoarcerea din rai*, deşi nu e uşor de clasat nici unul din romanele sale, în care realismul e adesea abandonat în favoarea fantasticului, alegoriei filosofice sau parabolei existenţiale. La alte romane ale trăirii m-am referit înainte : *Proces* de I. Biberi sau *Interior* de C. Fîntîneru. Acestea nu mai sînt analitice, căci analiza este o formă de discurs *despre* psihologie, o vorbire virtual *adresată*, în vreme ce monologul interior sau fluxul pur al impresiilor urmăresc tocmai să restituie vorbirea neadresată a conştiinţei noastre profunde, ţîşnirea ei necontrolată, ca un *dicteu automatic*, ca un sublimbaj lăuntric. Pe urmele lui Joyce, Ion Biberi repetă încercarea în *Proces*. Iată un fragment din fluxul gîndurilor, senzaţiilor, amintirilor, impresiilor unui inculpat în sala procesului : „Cum, pleacă ? *Pleacă ?* Să o între-

Scanned with OKEN Scanner

be, să răspundă, să vorbească... să o împiedice, reţie, forţă, for... lănţuire... Se înclină judecă... paşi repezi către ieşire... Nu se poate ! Să fugă, să o împiedice... Să fugă şi să uite. Dar eu ? Eu ? *Eu ?*... nu mi-a aruncat... e neomenos, rigid !... Uite... ! priveşte !... De ce ? De ce ? Fuge... Mă... nu... întîrzi... Tîrzi... tîrziu momentul... ? Strig... nu se... Silvia ! Sil..." Sintaxa s-a destrămat, cuvintele înseşi apar sfărîmate. Deosebirea dintre acest *sublimbaj al trăirii imediate* şi *supralimbajul analizei* este evidentă. Analiza păstrează legătura cu comportamentul şi cu expresia socială, pe care redarea conţinuturilor pure ale conştiinţei o pierde. De la Camil Petrescu la Anton Holban şi M. Blecher, e sesizabilă transformarea romanului dintr-un document (încă relativ obiectiv) al epocii şi mediului într-unul aproape exclusiv al intimităţii : o intimitate care suspendă exterioritatea de orice fel. Analiza este procedeul adecvat acestei puneri în paranteză a lumii exterioare, pe care n-o anulează, ci numai o suspendă ; şi care, mai ales, nu implică o dizolvare a subiectvităţii în golul iraţional. Obiectul introspecţiei poate fi o subiectivitate capricioasă, imprevizibilă, dar nu una iraţională. Tehnicile fluxului de conştiinţă corespund unei noţiuni diferite de subiectivitate : în care intimitatea nu mai rezultă din suspendarea exteriorităţii, ci din separarea definitivă a fiinţei sociale de fiinţa intimă a omului ; acestea încetează să mai comunice ; omul profund e prizonierul unor mecanisme de simţire şi gîndire pe care nu le poate împărtăşi nimănui ; socialmente e mut ; singura lui vorbire rămîne aceea ilogică interioară. Originea însăşi a formulelor diferă. Analiza provine din proza psihologică veche, franceză în special, din raţionalismul secolelor XVII-XVIII şi, cu toată filtrarea prin bergsonism, care e, se ştie, o filosofie a existentului pur, atinge apogeul în Proust. Tehnica redării conştiinţei pure (avînd o rădăcină în romanul poetic al romanticilor) ajunge la maturitate în Virginia Woolf, Joyce, Faulkner, Beckett, pe latura eliberării limbajului interior de obligaţia adresării (care îl structura ca limbaj public, deci social), şi în Gide, pe latura experimentării de către Autor a celor mai diverse ipostaze, prin intermediul cărora intră în pielea personajului, se

Scanned with OKEN Scanner

identifică cu el. Romanele lui M. Eliade sînt îndatorate mai mult gidismului (lucru remarcat în epocă de G. Călinescu și de alții), ale lui Ion Biberi, mai mult tradiției joyceene.

Anton Holban este cel mai proustian dintre romancierii noștri. Analist și introspectiv, el creează tipicul roman al veleităților literare ale personajului : Sandu *scrie un roman*, în *O moarte* sau în *Ioana ;* Sandu este *romancierul* de ale cărui opere se îndrăgostește Dania în *Jocurile Daniei*. „Dacă toate cărțile ar fi apărut deodată — notează Anton Holban într-un pasaj oarecum obscur din *Testament literar* — și ar fi fost ca la Proust, rezultatul unei vieți care s-a terminat dureros, și tot timpul cît ai trăit facil este răscumpărat (orice moarte răscumpără, dealtfel), poate că pentru cititor ar fi mai serios. Căci și la Proust au fost prinse, în lungul timpului, diferite siluete care nu s-au amestecat între ele, n-au fost comparate, o amintire n-a folosit la chinurile noi. Povești de sine stătătoare, colorate diferit, avînd însă pe același erou : Gilberte, duchesse de Guermantes, Albertine. Odette e lăsată pe seama lui Swann, dar unele accente ne asigură că Marcel n-a fost numai un străin care a aflat o istorie a altuia. Și apoi celelalte fete «en fleur». Și poeții au mai multe muze. Ronsard : Cassandre, Marie, Héléne.“ Marcel, nu Proust ; Sandu, nu Holban : ei sînt, în mijlocul unor „jeunes filles en fleur“, singurii, adevărații eroi ai poveștilor de dragoste, și, în același timp, cei care scriu aceste povești, poeții înconjurați de muze.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Din *Journal*-ul de la Gallimard, 1973, al lui Mircea Eliade : „Le soir je continue, non sans effort, *Le Bruit et la fureur* de Faulkner. De tout ce que j'ai lu de lui jusqu'ici, ce livre me semble le moins réussi. La technique date : 1930, les influences de James Joyce, de John Dos Passos. A quoi bon ce long, absurde, inintéressant monologue intérieur d'un neurasthénique au seuil du suicide ? La facilité prétentieuse du monologue intérieur qui vous donne une fausse impression d'authenticité. Je connais trop bien les séductions, les pièges, les fraudes du monologue intérieur ou du film mental pour les avoir utilisées dans la *Lumière qui s'éteint* (c'était vers 1930 aussi). Mais où peut mener un tel procédé ? À l'univers cabalistique du dernier James Joyce : chiffre, solidarité mystique des sons, des espaces, des lumières ; univers séminaux, multidimensionnels. À écrire un long article que je pourrais intituler *De la nécessité du roman-roman* où je montrerais la dimension autonome, glorieuse, irréductible de la narration, forme réadaptée à la conscience moderne du mythe, de la mythologie. À expliquer aussi que l'homme moderne, pas plus que l'homme des sociétés archaïques, ne peut exister sans mythes, sans «récits» exemplaires. Et la dignité méthaphysique de la narration, ignorée, bien entendu, par les générations réalistes, «psychologisantes», qui ont hissé au premier rang l'analyse psychologique d'abord, spec-

trale ensuite, pour aboutir aux recettes faciles qui consistent à filmer les automatismes psycho-mentaux."

Critica aceasta tîrzie și radicală a psihologismului nu ne-ar interesa aici, decît cel mult ca un document intelectual, dacă n-am recunoaște o parte din rădăcinile ei în unele păreri despre roman formulate de Mircea Eliade deja în anii '30, și care ne lasă să întrevedem o concepție diferită, deși înrudită, de aceea a romancierilor de la apogeul ionicului. În prefața, deseori citată, la *Șantier* (datată aprilie 1935), putem de exemplu remarca o critică a temelor clasice ale romanului de analiză : „De ce «analiza sufletească» a unei cocote ar fi mai interesantă decît transcrierea justă a dramei lăuntrice a unui matematician sau metafizician ?" În genere, romanul tradițional, social sau psihologic, este respins pentru vina de a se restrînge la anumite aspecte ale vieții, căreia i-ar da și un înțeles prea burghez : „Orice se întîmplă în viață poate constitui un roman — crede Mircea Eliade. Și în viață nu se întîmplă numai amoruri, căsătorii sau adultere..." Sînt incriminate aici tocmai acele teme-clișeu care au făcut (și mai fac) din roman un gen popular. Ce să punem totuși în locul lor ? În viață, continuă Mircea Eliade, „se întîmplă și ratări, entuziasme, filosofii, morți sufletești, aventuri fantastice". Această a doua serie este, cum se poate observa, mai „spirituală" decît prima. Mircea Eliade revendică pentru roman dreptul de a înfățișa și altceva decît „fazele unui sentiment", și anume pe acelea „ale unei inteligențe". „Nu înțeleg — conchide el — de ce ar fi «roman» o carte în care se descrie o boală, o meserie oarecare sau o cocotă — și n-ar fi tot atît de «roman» o carte în care s-ar descrie lupta unui om viu cu propriile gînduri sau viața unui om între cărți și vise." Prima țintă a acestei critici o constituie, așadar, limitarea psihologiei (ca obiect al romanului) la sufletul comun și interior, cu excluderea unor zone esențiale ale conștiinței. Nu e greu să recunoaștem în prejudecata combătută de Mircea Eliade un fel de scorie a teoriilor despre roman, de ieri și de azi. Nu afirma G. Călinescu însuși, în *Istorie*, vorbind despre diferența dintre biografie și roman că „pentru romancier, existența lui Popescu, impiegat C.F.R,.

Scanned with OKEN Scanner

care visează să iasă din mizeria lui provincială și să ajungă într-o stație mai mare, turburîndu-și tihna familială, e mult mai adîncă decît viața lui Eminescu ?"

Dar să mergem mai departe. Unul din personajele romanului *Întoarcerea din rai*, publicat în 1934, se arată excedat de dorința cuiva de a-i relata o întîmplare din viața socială bucureșteană : „Dar să nu-mi comenteze scena (exclamă el în gînd), să nu mi-o interpreteze, să nu-mi vorbească de suferința oamenilor, de tragediile Bucureștiului, asta nu, Vlădescule..." În ideea acestui personaj, care exprimă pe autor, banală este orice reproducere a unui eveniment social și a dramei sufletești căreia îi poate da naștere : lipsită fiind de dimensiune metafizică. În *Despre destinul romanului românesc*, din *Fragmentarium*, Mircea Eliade precizează în chipul cel mai net această opoziție, ce se dovedește fundamentală pentru gîndirea lui despre roman : între „social" (și psihologic) și „metafizic". El scrie : „Nu știu să existe în literatura română un singur personaj care s-a sinucis din disperare sau din simplă dramă metafizică. Din contra, există destui care se omoară din dragoste, din plictiseală sau din cauza foamei". Nu are importanță acum justețea constatării, referindu-ne la literatura română, cît încercarea eseistului de a sugera necesitatea depășirii socialului și psihologicului în direcția metafizicului. Metafizic sau, cu un termen folosit în altă ocazie, existențial, ar fi romanul bazat pe „cunoașterea *esențială, reală*, directă, care nu are nevoie de psihologie". Această explicație Mircea Eliade ne-o furnizează într-un comentariu la *Manhattan Transfer* al lui John Dos Passos, unde adaugă : „Căci psihologia e adesea piatra de mormînt a romancierului". Am putea numi acest roman metafizic și *roman al condiției umane*, cu o expresie deseori întrebuințată, — după ce Malraux a ales-o drept titlu pentru una din cărțile sale, — în legătură cu operele lui Sartre, Camus și ale altora, și prin care Liviu Petrescu a desemnat de curînd o categorie foarte precisă. Ceea ce dezavantajează romanul social și psihologic în raport cu acela metafizic ar fi faptul că în el „drama existenței nu se coboară pînă la rădăcinile ființei". Articolul din *Fragmentarium* se încheie cu următoarele cuvinte : „Per-

Scanned with OKEN Scanner

sonajele romaneşti sînt încă departe de a participa la marea bătălie contemporană care se dă în jurul libertăţii, al destinului omului, al morţii şi al ratării."

Acestei critici a romanului naţional, care n-ar cunoaşte „oameni ieşiţi din comun", adică eroi, şi care n-ar permite „dramei existenţiale să se desfăşoare în întreaga ei plenitudine", îi va răspunde (probabil, ignorînd-o) o alta, destul de asemănătoare, formulată de Alexandru Ivasiuc, peste aproape patruzeci de ani, într-un articol din *Radicalitate şi valoare*, care va constata tendinţa prozei noastre de „împăcare în pitoresc" şi refuzul ei de a merge la rădăcinile fiinţei. În amîndouă (cu toate deosebirile), ghicim o cauză comună a nemulţumirii, exprimată printr-un acelaşi deziderat : şi anume ca romanul nostru să se orienteze dinspre social şi psihologic spre ontologic. Să rămînem deocamdată la problema care ne interesează în primul rînd în acest punct al discuţiei despre romanul ionic : la refuzul psihologismului. Acest refuz este cu atît mai neaşteptat cu cît vine din partea unor autori de romane psihologiste. Şi, fiind vorba de Mircea Eliade, să vedem mai îndeaproape ce-l uneşte şi ce-l desparte de Camil Petrescu sau de Anton Holban, cu ale căror romane, *Întoarcerea din rai*, *Şantier* şi celelalte, sînt contemporane. În primii ani ai deceniului 4, Camil Petrescu şi Anton Holban fac figură de individualişti şi intelectualişti ireductibili. Orice acord între conştiinţă şi mediul social, între interior şi exterior, pare principial cu neputinţă în concepţia lor. Eroii camilpetrescieni sînt revoltaţi şi radicali. Eroul fără societate al lui Anton Holban nu recunoaşte tutela nici unei supraindividualităţi ; şi rămîne o conştiinţă inexplicabilă, în singurătatea ei profundă, căci reprezintă în fond o unicitate. Calea regală a acestei dezacordări a eroului de lumea sa nu este alta, la amîndoi romancierii, decît psihologismul : care a reţinut din om doar individul, şi, din complexitatea vieţii lui interioare şi exterioare, doar acele automatisme psihice * insondabile care-l fac unic şi irepe-

---

* Am văzut că Mircea Eliade leagă aceste automatisme de romanul de analiză. E locul să precizez că e vorba de fapt (deşi nu exclusiv) de romanul *trăirii*, cum l-am numit în capitolul precedent ; şi, totodată, să reexaminez *mijloacele* pre-

Scanned with OKEN Scanner

tabil. Mircea Eliade va respinge, el, individualismul în numele unei noi concepții a integrării, și intelectualismul, în numele unei înțelegeri mai cuprinzătoare a conștiinței înseși, pe care n-o mai reduce la rațiunea carteziană (împingînd la limită o teză existentă deja la Camil Petrescu). Pagina din *Journal* devine acum mai clară. Cu excepția unei singure afirmații care, cel puțin pentru mine, continuă să rămînă obscură : în ce fel „facilitatea pretențioasă a monologului interior" poate

---

dilecte ale romanului psihologic (analitic ori al trăirii), încercînd o sistematizare. Voi face din capul locului două distincții : între *discurs analitic* și *monolog interior*, pe de o parte, și, pe de alta, între *monolog interior* și *flux de conștiință (the stream of consciousness* al anglo-saxonilor). Aceste distincții nu sînt de obicei luate în considerare, deși termenii aflați în joc sînt întrebuințați curent ; ele mi se par însă evidente și absolut necesare, permițîndu-ne să observăm mai bine mecanismele romanului psihologic. Romanul de analiză, de exemplu, utilizează frecvent *discursul analitic*, ca formă adresată a vorbirii interioare. *Monologul interior* are alt regim, nefiind principial discursiv. Confuzia lor e totuși obișnuită. Chiar și la un lingvist care a studiat atent aceste lucruri, ca Mihaela Mancaș, autoare a unui util studiu despre *Structura narației în perioada romantică* (din volumul colectiv *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc).* Persoana întîi nu constituie un indiciu suficient pentru a afirma că orice vorbire interioară la această persoană e un monolog. Să ne reamintim de *Adela* sau de *Ioana.* Atît „jurnalul" lui Codrescu, cît și „romanul" lui Sandu aparțin unui cod preponderent literar și implică un adresant virtual. Scopul celor doi naratori nu este de a-și restitui pur și simplu trăirile, ci de a le formula în vederea comunicării ; formularea presupune publicitatea : formulăm pentru ceilalți. *Monologul interior* este în schimb un solilocviu : și îl întîlnim în romanul *trăirii,* mai mult decît în acela *de analiză,* căci este o restituire a conștiinței înainte de a fi o analiză e ei. Este o vorbire adresată de vorbitor sieși, niciodată altora ; un „discurs" pentru sine. Deși l-am pus între ghilimele, termenul din urmă nu e complet nepotrivit în legătură cu monologul interior, în măsura în care monologul respectă sintaxa, așa cum un om deprins să fie elegant se îmbracă atent, grijuliu, și cînd se află acasă la el și nu primește musafiri. Totuși monologul interior și discursul se deosebesc radical. Întîi, prin adresă, care e interioară la unul și exterioară la altul. În al doilea rînd, prin temporalitate. Discursul e *distant :* pune între *timpul vorbirii* și *timpul diegezei* un spațiu fără care interiorizarea în conștiință a evenimentelor n-ar fi posibilă (Codrescu notează în jurnal, noaptea, ceea ce a trăit, ziua). În

Scanned with OKEN Scanner

duce la „universul cabalistic al ultimului Joyce“ ? Mi se pare, din contra, că *Finnegan's Wake* reflectă o mentalitate contrară celei care a dat naştere, în *Ulysses,* fragmentării conştiinţei şi transcrierii directe a conţinutului ei : şi anume acea mentalitate pe care Mircea Eliade însuşi o rezumă în continuare : „chiffre, solidarité mystique des sons, des espaces, des lumières“. Acest univers guvernat de numere pitagoreice şi de mistice solidarităţi nu mai aparţine psihologismului ; metoda lui

---

monologul interior există concomitenţă între vorbire şi diegeză, ca şi cum evenimentul psihologic nu s-ar naşte decît o dată cu verbalizarea lui. În al treilea rînd, discursul fiind vorbire *despre* ceva, în monologul interior (redat la persoana întîi sau înlocuit de exprimări în stil indirect liber la persoana a treia) acel *ceva* pare a se vorbi pe sine şi, în orice caz, nu poate fi conceput în afara formei verbalizate. Conţinutul conştiinţei e distinct de discursul despre el, dar topit complet în cuvintele monologate. Iată din *Întoarcerea din rai* un exemplu de monolog interior, pe care-l putem raporta mental la pasajele discursive din *Adela* ori *Ioana* citate la momentul potrivit : „Priveşte la răstimpuri trupul de alături ; parcă l-ar ispiti din nou, aşa cum vede centura şi bucata de piele goală din coapse. Dar se pleacă să-şi încalţe pantofii ; e mai bine, e mult mai bine să nu mai întîrziez. S-au dus de mult zilele de nebunie, cînd ne dezbrăcam de trei-patru ori înainte de a pleca etc...“ Alternarea persoanei a treia cu persoana întîi (fără a se marca trecerea) nu are drept scop doar menţinerea perspectivei lăuntrice, care e, dealtfel, caracteristică şi discursului, dar crearea impresiei de mişcare naturală a conştiinţei şi de surprindere a ei pe viu. *Fluxul conştiinţei* trebuie, la rîndul lui, deosebit de monolog pur şi simplu, căci el implică o renunţare la sintaxă. Roland Bourneuf şi Réal Ouellet propun, în *L'univers du roman,* un alt criteriu de distingere : *the stream of consciousness* ar fi fenomenul psihic iar *monologul interior,* verbalizarea lui. Cei doi specialişti francezi greşesc de două ori : o dată fiindcă ignoră faptul, de care m-am ocupat mai sus, că monologul interior însuşi este o verbalizare a unui conţinut de conştiinţă ; apoi, fiindcă nu atribuie însemnătatea cuvenită respectării sintaxei ori renunţării la ea. Fluxul de conştiinţă (şi l-am exemplificat printr-un pasaj din *Procesul* lui Ion Biberi, căruia i-am putea adăuga atîtea pagini din *Absenţii* lui Aug. Buzura) este o „parole brisée“, şi pe care vorbitorul nu şi-o mai adresează nici măcar lui însuşi ; un reflex al unor automatisme psihice în stare pură ; e deci vorbire *trăită,* dacă pot spune aşa. De la discurs analitic (vorbire *despre* trăire), la monolog interior (trăire vorbită) şi de aici la un flux al conştiinţei (vorbire trăită) drumul parcurs ne duce mereu mai departe în străfundurile conştiinţei umane.

Scanned with OKEN Scanner

nu provine din monologul interior, nici din *the stream of consciousness*; decît, poate, așa cum un antidot își datorează existența otrăvii pe care trebuie s-o combată. Și cu aceasta atingem un aspect capital al lucrurilor. Critica psihologismului este la Mircea Eliade o critică a romanului ionic. În *Journal*, distanța în timp permite să se vadă mai bine acest fapt. Mircea Eliade vorbește acolo de „demnitatea metafizică a narațiunii" pe care au ignorat-o, la vremea lor, „generațiile realiste, psihologizante". Romancierul a aparținut însă el însuși acestor generații, chiar dacă nu la fel de deplin ca Anton Holban ori G. Ibrăileanu. Observăm cu această ocazie o contradicție semnificativă. Majoritatea romanelor lui Mircea Eliade din anii '30 sînt psihologice și ionice; dar concepția pe care autorul încearcă s-o impună nu mai este, ea, aceea ionică. Puțini au utilizat atît de conștiincios monologul interior în epocă; și nimeni nu l-a respins teoretic cu atîta înverșunare, și dintr-un punct de vedere mai avansat (căci există adversari ai psihologismului și printre partizanii prozei dorice). Care este acest punct de vedere? În locul analizei și al trăirii, romanul preconizat de Mircea Eliade vrea să instaleze „narațiunea" ca „formă readaptată a mitului și a mitologiei la conștiința modernă": „...l'homme moderne, pas plus que l'homme des sociétés archaïques, ne peut exister sans mythes, sans «récits» exemplaires". Narațiunea, astfel înțeleasă, nu e alta decît acea „povestire fundamentală în care se scaldă viața noastră", cum va spune peste trei decenii Michel Butor în *Répertoire I*, și pe care Borges își va baza nesecata lui imaginație a existențialului. La aceste concluzii va ajunge în cele din urmă autorul *Journalului*. În 1936, în articolul din *Fragmentarium* despre romanul românesc, o parte totuși din aceste idei erau deja formulate. Autorul credea de pe atunci într-o „autodepășire stupefiantă, revoluționară" a romanului nostru, cu condiția ca el să reușească să impună „cel puțin două sau trei personaje mitice". „Personaje mitice" nu este totuna cu clasicele caractere: „Nu e vorba de caractere: avarul, amantul, gelosul etc., dar de personaje care participă în chipul cel mai deplin la drama existențială". Miticul presupune o vocație inte-

Scanned with OKEN Scanner

gratoare : omul este reinclus într-o totalitate. Romanul metafizic sau existențial, pe care Mircea Eliade îl teoretizează împotriva aceluia social-psihologic, trebuie privit deci în legătură cu redescoperirea acestei suprain-dividualități mitice, în care „condiția umană" înlocuiește psihologismul și omul renaște din cenușa individualismului. Ionicul se vede depășit aici în sensul corinticului.

Mai greu de explicat este felul în care noua viziune totalitară a romanescului continuă să se împace cu vechile noțiuni de experiență și autenticitate, introduse la noi de Camil Petrescu. La autorul *Tezelor și antitezelor,* ele reflectau triumful individualității și al psihologismului ionic. La Mircea Eliade, reflectă, din contra, o tendință de revenire la forme colective de existență, prin însăși natura lor, nepsihologice. Faptul că *Teze și antiteze* apare doar cu un an înainte de *Oceanografie* și cu trei înainte de *Fragmentarium* (și că, publicate întîi în reviste, unele din articolele cuprinse în ele se întîmplă să fie scrise o dată) nu trebuie să ne mire. Am remarcat mai demult că punctul culminant al doricului și declinul lui se întîlnesc, la noi, în același roman : *Ion.* În cazul ionicului, de la *Ultima noapte,* care apare în 1930, la *Intoarcerea din rai,* care apare în 1934, se consumă toate etapele tipului romanesc respectiv. Cronologia nu are nici o importanță într-o literatură ca aceea românească interbelică, în care de exemplu primele romane ionice sînt despărțite de cele de la apogeu ca și de cele din perioada crizei numai prin cei cîțiva ani : ceea ce nu înseamnă că fiecare din aceste momente nu a fost deplin dezvoltat și marcat. Dar simultaneitatea imprimă, chiar și stilistic, acestor romane și eseuri din deceniul 4 un puternic aer de familie. În prefața la *Oceanografie,* de pildă, Mircea Eliade pretinde, în cel mai pur spirit camilpetrescian, că a scris cum a simțit, adică grăbit și dramatic ; că n-a fost interesat de răspunsuri și concluzii, ci de întrebări și de acele „alunecări pe de lături, scăpări din condei, paranteze, ezitări", în care se vede deplina lui sinceritate ; în fine, că n-a evitat contradicția, în care inteligența veritabilă găsește solul cel mai fertil, deoarece n-a crezut niciodată în criticismul „permanent treaz", formă a fosilizării minții, ci în „luciditatea simpatetică", în

Scanned with OKEN Scanner

stare să fie creatoare. Articolul intitulat *Despre o anumită experienţă* conţine o definiţie, şi ea încă de-ajuns de camilpetresciană, a termenului din titlu : „N-aş şti să definesc altfel «experienţa» (orice experienţă) decît spunînd că e o nuditate desăvîrşită şi instantanee a întregii fiinţe. Nu poţi experimenta nimic, dacă nu ştii să te dezgoleşti, dacă nu lepezi toate formele prin care ai trecut pînă atunci, dacă nu faci din tine o prezenţă [...] Adevărata experienţă ajunge aproape o funcţiune a fiinţei tale întregi, se confundă cu însăşi viaţa care te poartă şi te îndeamnă s-o cunoşti, actualizînd-o, într-o infinită manifestare, într-o continuă creaţie". Chiar şi precizarea care urmează poate fi raportată la un anumit moment din gîndirea autorului *Tezelor şi antitezelor :* „De aceea mi se pare că termenul de «experienţă» este puţin cam confuz. Mai nemerit ar fi «trăirea», acel *Erlebnis* german, atît de bogat şi de sugestiv ca sens. Trăirea aceasta nu înseamnă însă o simplă abandonare în voia ecuaţiilor vitale, care sînt totdeauna variabile, contingente şi întotdeauna limitate. Cînd te abandonezi, nu mai trăieşti *tu* — ci *eşti* trăit la întîmplare." A nu fi trăit, ci a trăi : în explicarea acestei diferenţe, Mircea Eliade începe însă să se despartă de Camil Petrescu : „Cred că tot misterul «experienţei» rezidă în această coincidenţă perfectă cu termenul exterior ţie (care poate fi o întîmplare sau o stare de suflet) şi, în acelaşi timp, o depăşire a lui, o eliberare de el." Depăşirea interiorităţii prin coincidenţa ei cu exterioritatea este altceva decît individualismul, care în fond nega exterioritatea. Camil Petrescu însuşi descoperea în personalismul francez o soluţie asemănătoare, fără să fie conştient de contradicţia în care se punea. Dar pe care Mircea Eliade o rezolvă mergînd mai departe în sensul reincluderii individului într-o supraindividualitate. „Libertate înseamnă, înainte de toate, — afirma el în acelaşi loc — autonomie, certitudinea că eşti bine înfipt în realitate, în viaţă, iar nu în spectre sau dogme ; că trăirea ta, *nemaifiind a individului din tine,* a limitelor din tine, este o *actualizare liberă a întregii tale vieţi...*" Am subliniat ce mi s-a părut semnificativ : a trăi liber este altceva pentru om decît a-şi afirma o individualitate

Scanned with OKEN Scanner

ireductibilă la ansambluri supraordonate : înseamnă a lăsa o întreagă viaţă să se verse într-un moment de trăire ; să se oglindească în individ, întreaga specie. Ceea ce contează nu e originalitatea, insolitul trăirii personale, ci gradul ei de semnificaţie. Şi iată şi al doilea termen al ecuaţiei : acela de autenticitate. În *Fragmentele* care încheie *Oceanografie* citim : „În faţa originalităţii, eu propun autenticitatea [...] A trăi tu însuţi, a cunoaşte prin tine, a te exprima prin tine. Nu există nici un individualism în aceasta, pentru că o floare care se exprimă pe sine în existenţa ei deplină, nealterată, neoriginală — nu poate fi acuzată de individualism.“ Între „personal“ şi „autentic“ se stabileşte, cum se vede, o anumită opoziţie, care arată că individul nu e decît albia în care curg apele fiinţei umane generice şi nicidecum locaşul secretelor unui ins oarecare : „A povesti o experienţă proprie — nu înseamnă «individualism», «egocentrism» sau mai ştiu eu ce formulă. Înseamnă că exprimi şi gîndeşti pe fapte. Cu cît eşti mai autentic, mai tu însuţi, cu atît eşti mai puţin personal, cu atît exprimi o experienţă universală sau o cunoaştere universală.“ Malraux nu va spune altceva în *Antimémoires* ironizînd indirect pe Valéry şi pe Gide : omul nu e numaidecît ceea ce ascunde, ci ceea ce face. Omul psihologismului şi al ionicului este însă *ceea ce ascunde,* este totalitatea mereu risipită a secretelor lui mărunte. Mircea Eliade, deşi adept al lui Gide, se numără printre cei dintîi critici ai acestei filosofii, în locul căreia o propune pe aceea a condiţiei umane bazată pe faptă : „Aici nu mai e vorba de persoane, ci de fapte“, spune el în *Fragmente,* unde, după ce s-a ocupat de jurnalul intim şi de confesiune, subiecte pe care nici Malraux nu le va ocoli, conchide : „Mi se pare că universalitatea autentică [...] nu se întîlneşte decît în creaţii strict personale. Lumea este astfel făcută încît un simplu fragment o poate reprezenta esenţial ; după cum viaţa este reprezentată esenţial într-o picătură de sînge sau una de sevă“. Întregul poate fi reprezentat de oricare din părţile lui : unitatea pierdută a lumii este regăsită de romancier chiar în clipa în care părea (în concepţia ionică a romanului) un vis mai irealizabil decît oricînd.

Scanned with OKEN Scanner

Romanele lui Mircea Eliade, foarte inegale ca valoare, reflectă destul de contradictoriu tezele acestea. În *Întoarcerea din rai* (ca și în *Huliganii* ori *Lumina ce se stinge)* se face teoria faptei, singura capabilă de creație și opusă vorbirii sterile : „Frica aceea de a trebui să susții o conversație cu un băiat inteligent. Regretul că nu i-ai spus niciodată cît de inutilă e vorbirea, cît de luxoasă e ; numai gîndul sau fapta contează ; vorbirea — exprimarea, comunicarea, — e foarte rareori necesară." Personajul care gîndește astfel, Pavel Anicet, se va sinucide fără explicație. Elogiul prozei comportiste a lui Dos Passos (și a americanilor în genere) trebuie interpretat în acest context, în care psihologismul este energic refuzat. (Mult mai neclară e citarea, în *Journal,* a lui Dos Passos lîngă Joyce, printre mentorii prozei psihologiste de la 1930.) Dar, și poate că împrejurarea n-ar trebui să ne mire, *Întoarcerea din rai* și celelalte rămîn în definitiv niște romane psihologiste, uzînd și abuzînd de monolog interior și de toată acea perspectivă relativistă și parțială care e descoperirea și apanajul ionicului. Începem să întrevedem adevărata contrazicere a literaturii de tinerețe a scriitorului : aceea dintre viziune și metodă. Viziunea îi îndreaptă romanele spre metafizic și ontologic, spre condiție umană și mit ; metoda e psihologistă și realistă. Prima e totalitară, a doua relativistă. Această afirmație e valabilă și pentru *Lumina ce se stinge* sau *Huliganii,* ultimul aproape cu neputință de recitit azi, improvizat, superficial, cu adolescenți erotomani care recurg la cele mai dezagreabile „experiențe". Noțiunea de experiență, Mircea Eliade a analizat-o foarte bine în eseuri, dar, cînd o ilustrează în romane, (cu excepția lui *Maitreyi* și a *Șarpelui)* nu mai descoperim aproape nimic din ceea ce ea presupunea pe latură metafizică. Omul *real, concret, nepsihologic,* care face experiențe fundamentale, e invizibil în aceste romane atît de vulgar erotice, din cauză că ideea e înecată în întîmplări nerelevante. Nonconformismul tinerei generații de la 1930, care se consideră pe ea mai presus de problemele sociale, se dovedește în perspectiva timpului desuet și mediocru. Cuvintele celuilalt Anicet, din *Huliganii,* fratele sinu-

Scanned with OKEN Scanner

cigașului, nu ne conving că eroul (el sau alții) a reușit să depășească abstracțiile ideologice pe care le condamnă și să se coboare la esențialitatea omului nou visat în reveriile lui doctrinare : „Milioanele tale (de oameni) aparțin geografiei, istoriei sau sociologiei — nu aparțin realității", spune Petru Anicet unui interlocutor. Și : „Ei sînt pentru mine o abstracțiune". Defectul romanelor provine din greutatea de a întruchipa pe acest om, complet „real" și totodată ancorat în metafizic, din aceea de a-l situa plenar în orizontul mitului. Sinuciderea exemplară, ca act gidian gratuit, a lui Pavel Anicet seamănă cu un fapt divers. Un simplu instigator la hoție și un pervertitor de minore se dovește fratele său și va trebui să așteptăm apariția romanului lui Nicolae Breban, *Bunavestire*, spre a avea într-unul din eroii lui primul experimentator memorabil de această factură. Iată și definiția huliganului și a huliganismului, dată de un personaj, care a avut ecoul ei în epocă iar azi ne mai interesează doar documentar : „Există un singur debut fertil în viață : experiența huliganică. Să nu respecți nimic, să nu crezi decît în tine, în tinerețea ta, în biologia ta, dacă vrei... Cine nu debutează așa, față de el însuși sau față de lume, nu va crea nimic, va rămîne sterp, timorat, copleșit de adevăruri. Să poți uita adevărurile, să ai atîta viață încît adevărurile să nu te poată pătrunde nici intimida — iată vocația de huligan." „Actul viril, superb, eroic" al bibliotecarului Cezare din *Lumina ce se stinge* sau ritul erotic propus de insesizabilul Manuel, în același roman, nu conduc nici ele mult mai departe. Se vede bine, în toate, contrazicerea între problemă și tratarea ei, între „totalitarismul" viziunii și „relativismul" psihologiei. Lui Pompiliu Constantinescu (*Scrieri*, 2) nu-i rămînea ascunsă alternarea de „compendiu de ideologie" și de „febril jurnal intim" din *Isabel și apele diavolului*, romanul de debut al scriitorului ; acesta îi făcea criticului de la *Vremea* „impresia unei galere supraîncărcate și vădit învălmășite în variatele materiale ce conținea".

În concluzie, să spun că resimțind din plin, și conștient, criza ionicului, Mircea Eliade n-a descoperit și soluția ei practică în roman. Romanele sale rămîn ezi-

Scanned with OKEN Scanner

tante, între două universuri mentale și între două feluri de a scrie. Nici cele propriu-zis fantastice nu sînt scutite pe de-a-ntregul de hibriditate. Formula narativă, potrivită cu această viziune, Mircea Eliade o teoretiza fără s-o utilizeze vreodată : s-a înțeles deja că e vorba de romanul *corintic*. Această contrazicere subminează majoritatea romanelor sale. Critica tradițională a crezut că de vină este lipsa capacității creatoare în ordine obiectivă („Deficiența unei organice aplicații pentru evocarea epică", spune Pompiliu Constantinescu iar G. Călinescu, exact în același sens : „Ceea ce-i lipsește lui Mircea Eliade e talentul literar"). Reproșul poate fi respins lesne : în *Maitreyi*, această capacitate e dovedită cu prisosință. Ce l-ar fi oprit pe scriitor să o posede și în alte cărți ale sale ? În plus, reproșul pare a arăta că singur romanul realist, de „creație" sau de analiză", e posibil. E sigur că și Pompiliu Constantinescu și G. Călinescu așa gîndeau. Însă concepția lui Mircea Eliade (care condamna acest roman) era mai înaintată decît formula narativă. Soluția ar fi fost să renunțe complet la formula realistă și să scrie parabole sau mituri *

Singurul roman al lui Mircea Eliade care dă, în chip indubitabil, recitit astăzi, impresia de capodoperă, este *Maitreyi*. Romanul ocupă în multe privințe o poziție singulară. Apărut în 1933, după *Isabel și apele diavolului*, dar înainte de toate celelalte ale scriitorului, el nu învederează criza ionicului, deși, cum vom vedea, e departe de a fi un roman ionic ortodox. Este, cine nu știe, o poveste de dragoste. Pompiliu Constantinescu nu avea cum să-și închipuie cît de premonitoriu vor suna pentru noi cuvintele cu care el a întîmpinat romanul în

* Cu alte cuvinte, romane corintice. Care însă nu sînt totuna cu romanele și povestirile fantastice pe care Mircea Eliade le va scrie ceva mai tîrziu. Mi s-a atribuit în chip arbitrar de către unii comentatori ai primului volum din *Arca lui Noe* această identificare, între fantastic (sau chiar fantezist) și corintic. Să precizez deci următoarea esențială diferență : corinticul *refuză* strategiile verosimilității și e orientat contra realismului doric sau ionic ; dimpotrivă, fantasticul *folosește* aceste strategii, și n-ar putea proceda altfel, cîtă vreme scopul unei astfel de literaturi e de a surprinde apariția, în plin real, a unor „comportări" inexplicabile logic.

Scanned with OKEN Scanner

„Se va citi romanul d-lui Eliade, în istoria noastră literară, ca un moment de grație al autorului, viitorul rezervînd operei o situație analoagă cu *Manon Lescaut*, cu *Paul et Virginie* sau cu acea încîntătoare poveste de iubire a evului mediu, *Le Roman de Tristan et Iseut*". Momentul de grație nu s-a mai repetat în, altfel, prodigioasa carieră a scriitorului, devenit mare specialist în istoria religiilor : dar ce importanță mai poate avea faptul pentru romanul însuși ?

Inspirat din experiența indiană, (ca și „reportajul" intitulat *India*, publicat în 1934, ca și „jurnalul indian" *Șantier* din 1935), *Maitreyi* este povestea emoționantei întîlniri dintre Allan, un tînăr englez stabilit la Calcutta, și Maitreyi, fiica protectorului său, inginerul Narendra Sen. Celelalte cărți amintite (la care trebuie adăugate romanul *Isabel și apele diavolului*, nuvela fantastică *Nopți la Serampore* și altele) au absorbit, parcă, elementele strict autobiografice, amestecate în povestea de iubire, în așa fel încît, în *Maitreyi*, ficțiunea apare complet purificată artistic. Naratorul este Allan însuși, pe care Sen îl cheamă în casa lui, cu scopul declarat de a-i înlesni viața într-o Indie prea complicată pentru un european, și cu intenția secretă de a-l înfia mai tîrziu. Acest din urmă detaliu, Allan nu-l va afla decît după un timp, cînd va înțelege și interesul principal al lui Sen pentru el. În casa inginerului, Allan o cunoaște pe Maitreyi. Se îndrăgostește de ea ; la rîndul ei, Maitreyi îl iubește, rezistîndu-i o vreme, din rațiuni religioase și mai ales neîndrăznind să strice planurile tatălui. Apropierea se face treptat. Din jurnalul pe care-l ține, în această epocă, Allan va reconstitui, după izgonirea din casa Sen, toate etapele dragostei lui.

Momentul cel mai semnificativ în evoluția acestei dragoste se află în capitolul al optulea al romanului. Îi vedem pe cei doi protagoniști în bibliotecă, unde cataloghează cărțile lui Sen. Scena care urmează este la fel de esențială în destinul lor ca și aceea din biblioteca marchizului de La Mole, din *Le Rouge et le Noir*, în care Mathilde aude fără să vrea pe Julien Sorel plîngîndu-se de plictiseala din palat și-și schimbă părerea despre el :

Inv. 194737

Scanned with OKEN Scanner

„Pe Maitreyi am întîlnit-o a doua zi după amiază, înainte de ceai, în pragul bibliotecii, aşteptîndu-mă.

— Vino să-ţi arăt ce-am făcut, mă chemă ea.

Adusese vreo cincizeci de volume pe o masă şi le aşezase cu cotoarele în sus, în aşa fel încît să poată fi citite unul după altul.

— Dumneata începi din capul ăsta al mesei, iar eu de dincolo. Să vedem la ce volum ne întîlnim, vrei ?

Părea foarte emoţionantă, îi tremura buza şi mă privea clipind des din pleoape, ca şi cum s-ar fi silit să uite ceva, să destrame o imagine din faţa ochilor.

M-am aşezat la scris cu o presimţire ciudată că se va întîmpla ceva nou, şi mă întrebam dacă nu cumva aştept dragostea Maitreyiei, dacă surpriza pe care o presimţeam nu era o eventuală împărtăşire, o luminare a ascunzişurilor sufletului ei. Dar mă trezeam prea puţin clătinat de întîmplările acestea eventuale. Scriind, mă întrebam : o mai iubesc ? Nu ; mi se părea că o iubesc, numai atît. Înţelesei pentru a suta oară că mă atrăgea altceva în Maitreyi : iraţionalul ei, virginitatea ei barbară şi, mai presus de toate, fascinul ei. Îmi lămurii perfect aceasta ; că eram vrăjit, nu îndrăgostit. Şi, ciudat, înţelegeam nu în ceasurile mele de luciditate — multe-puţine cîte mai aveam — ci în clipele din pragul experienţelor decisive, în clipele *reale*, cînd începeam să trăiesc. Reflecţia nu mi-a relevat niciodată nimic.

Pusei mîna pe un volum şi întîlnii mîna Maitreyiei. Tresării.

— La ce volum ai ajuns ? Mă întrebă.

I-l arătai. Era acelaşi la care ajunsese şi ea, *Tales of the unexpected* de Wells. Roşi deodată de bucurie, de încîntare, nu ştiu, dar îmi spuse cu glas stins :

— Ai văzut ce «neaşteptat» avem înaintea noastră ? [...]

M-am retras în odaia mea, ca să răspund scrisorilor, cu o nelinişte şi o nerăbdare necunoscute pînă atunci. Dar, pe cînd scriam, am simţit deodată nevoia de a vedea pe Maitreyi — şi m-am dus.

Ziua aceea are o mare însemnătate în povestirea de faţă. Transcriu din jurnal. «Am găsit-o abătută, aproape plîngînd. I-am spus că am venit pentru că m-a chemat,

Scanned with OKEN Scanner

și aceasta a surprins-o. Ne-am despărțit, apoi, pentru cinci minute, ca să sfîrșesc scrisoarea. Cînd m-am întors, dormea pe canapeaua din fața mesii. Am deșteptat-o. A tresărit ; ochii îi erau măriți. Am început s-o privesc țintă ; ea îmi sorbea privirile, ochi în ochi, întrebîndu-mă la răstimpuri, șoptit : Ce ? Apoi n-a mai fost în stare să vorbească, nici eu n-am mai putut s-o întreb ; ci ne priveam fix, fermecați, stăpîniți de același fluid suprafiresc de dulce, incapabili să ne împotrivim, să ne scuturăm de farmec deșteptîndu-ne. Mi-e greu să descriu emoția. O fericire calmă și în același timp violentă, în fața căreia sufletul nu opunea nici un fel de rezistență ; o beatitudine a simțurilor care depășea senzualitatea, ca și cum ar fi participat la o fericire cerească, la o stare de har. La început, starea se susținea numai prin priviri. Apoi am început să ne atingem mîinile, fără a ne despărți totuși ochii. Strîngeri barbare, mîngîieri de devot. (Notă : Cetisem recent despre dragostea mistică a lui Chaitanya, și de aceea exprimam experimentările mele în termeni mistici.) [...] Am întrebat-o, încă o dată, de ce nu putem fi noi doi uniți. S-a cutremurat. Ca s-o încerc, i-am cerut să recite de două ori acea *mantra* pe care a învățat-o Tagore ca să se apere de primejdiile contra purității. Totuși, după ce le-a repetat, farmecul stăruia. Cu aceasta i-am dovedit, căci credeam și eu, că experiența noastră nu-și are rădăcini sexuale, ci e *dragoste*, deși manifestată în sincerități carnale. Am simțit și verificat această minune umană : contactul cu suprafirescul prin atingere, prin ochi, prin carne. Experiența a durat două ceasuri, istovindu-ne. O puteam relua de cîte ori ne fixam privirile în ochii celuilalt.»

Ea îmi ceru să lepăd sandalele și să-mi apropii piciorul de piciorul ei. Emoția celei dintîi atingeri n-am s-o uit niciodată. M-a răzbunat pentru toate geloziile pe care le îndurasem pînă atunci. Am știut că Maitreyi mi se dă toată în acea abandonare a gleznei și a pulpei, așa cum nu se mai dăduse vreodată. Scena de pe terasă o uitasem. Nimeni n-ar putea minți atît de dumnezeiește, ca să pot fi păcălit de atingerea aceasta, îmi spuneam. Mi-am ridicat fără voie piciorul sus pe pulpe, pînă

Scanned with OKEN Scanner

aproape de încheietura aceea a genunchiului, pe care o presimţeam halucinant de dulce, de fierbinte, pe care o ghiceam brună şi virgină, căci fără îndoială nici un trup omenesc nu se înălţase atît de departe în carnea ei. În acele două ceasuri de îmbrăţişare (erau oare altceva mîngîierile gleznelor şi pulpelor noastre ?) — pe care jurnalul le schiţase atît de sumar, atît de şters, încît multă vreme după aceea m-am întrebat dacă mai trebuie să continui însemnarea etapelor noastre — am trăit mai mult şi am înţeles mai adînc fiinţa Maitreyiei decît izbutisem în şase luni de eforturi, de prietenie, de început de dragoste. Niciodată n-am *ştiut* mai precis ca atunci că posed ceva, că posed absolut."

Ceea ce se remarcă deîndată în acest pasaj (şi se va dovedi valabil pentru întreg romanul) este că Allan are o dublă perspectivă asupra evenimentelor : contemporană şi ulterioară. În epoca iubirii pentru Maitreyi, el ţine un jurnal intim pe care îl completează şi corectează mai tîrziu, cînd istoria acestei iubiri s-a consumat ; cînd scrie în jurnal întîmplările fiecărei zile, nu ştie cum se va sfîrşi totul, dar cînd rescrie jurnalul, sub forma unui roman, cunoaşte acest sfîrşit. Procedeul dublei perspective este vizibil din primele fraze ale romanului : „Am şovăit atîta în faţa acestui caiet pentru că n-am izbutit să aflu încă ziua precisă cînd am întîlnit-o pe Maitreyi. În însemnările mele din acel an n-am găsit nimic". Situaţie oarecum nouă în raport cu aceea din *Adela* sau *Ioana*, unde „jurnalul" era unul şi acelaşi cu „romanul", iar perspectiva rămînea una singură ; şi ea ridică o delicată problemă de teorie. Am putea oare afirma, în termenii lui Booth din *Retorica romanului*, că Allan este atît naratorul dramatizat al cărţii, cît şi autorul ei implicat ? Teoreticianul american deosebeşte, în legătură cu orice roman, un *autor propriu-zis* (persoana reală al cărei nume figurează pe copertă), un *autor implicat* (cel care scrie : şi care, ştim de la Proust, nu este unul şi acelaşi cu cel care trăieşte), un *narator* sau mai mulţi (cel care povesteşte) şi unul sau mai mulţi *eroi* (protagonişti ai ficţiunii). Despre narator, Booth ne spune că poate fi dramatizat sau nu : cu alte cuvinte, identificabil ca persoană sau impersonal.

Scanned with OKEN Scanner

Am discutat de cîteva ori în acest eseu despre condiţia naratorului. Mai greu accesibil (vreau să spun : vizibil cu ochiul liber) este cazul autorului implicat, pe care n-am simţit nevoia să-l iau în considerare pînă acum. El este un alter-ego virtual al autorului propriu-zis. În definiţia lui Booth : un grup de norme şi reguli, unele stilistice, în care putem recunoaşte pe autorul real. „Chiar şi în romanul în care nu există narator dramatizat — spune Booth — se creează imaginea implicită a unui autor care stă în culise, fie în calitate de regizor, păpuşar sau Dumnezeu indiferent, curăţindu-şi în linişte unghiile.“ Dar, pe cît ştiu, criticul american nu vorbeşte nicăieri de posibilitatea ca acest alter-ego virtual, care e autorul implicat, să fie o persoană în adevăratul înţeles al cuvîntului. Iată, în *Maitreyi,* pe lîngă rolul de erou şi de narator, Allan şi-l asumă şi pe acela de autor al romanului. În *Ioana* şi în celelalte romane ale lui Holban situaţia era, întrucîtva, asemănătoare. Diferenţa constă în faptul că acolo perspectiva naratorului nu era clar separabilă de cea a autorului implicat, căci *jurnalul* şi *romanul* se suprapuneau. În *Maitreyi* unde romanul e mereu diferit de jurnal, trebuie să luăm în considerare existenţa, în pielea personajului Allan, a doi povestitori distincţi : unul aflat la nivelul imediat al evenimentelor (pe care le consemnează în jurnal) şi altul situat la o oarecare distanţă de ele (şi care le reordonează în roman). Cum să-l numim pe al doilea ? Autor implicat *dramatizat ?* Sau să introducem în schema lui Booth o a cincea categorie în care să-l cuprindem pe cel care, în interiorul ficţiunii, se „înfăţişează“ drept autorul ei, deşi nu se confundă cu naratorul ?

Există mai multe feluri de distanţe, cum ar spune Booth, între vocea unuia şi vocea altuia. Voi releva (înainte de a ne întoarce la capitolul din care am reprodus fragmetul) un scurt pasaj, foarte concludent, în care Allan se plînge a nu găsi în jurnalul său urma unui eveniment anume ce s-a dovedit mai tîrziu capital : „Totuşi n-am scris nimic în jurnalul meu, şi astăzi, cînd caut în acele caiete orice urmă care să mi-o poată evoca pe Maitreyi, nu găsesc nimic. E ciudat cît de incapabil sînt să prevăd evenimentele esenţiale, să ghicesc oamenii care

Scanned with OKEN Scanner

schimbă mai tîrziu firul vieţii mele". Cea mai evidentă distanţă este de natură temporală : una din voci s-a făcut auzită (sau, mai bine, pentru cazul de faţă, ar fi trebuit să se facă auzită) *atunci,* în paginile jurnalului ; cealaltă se face auzită *acum,* cînd comentează jurnalul. De aici se naşte o distanţă pe care am putea-o numi morală : între vocea care exprimă o trăire şi vocea care judecă această trăire. Aprecierea informaţiei diferă. Şi, o dată cu calitatea, diferă cantitatea informaţiei. Jurnalul se dovedeşte, în unele privinţe sumar, sau chiar mut : abia rescrierea redă glasul. În al patrulea rînd, există o diferenţă de expresivitate. Ceasurile de îmbrăţişare, evocate în scena din capitolul opt, par, la lectura jurnalului, „schiţate atît de sumar, atît de şters". Rescrierea e menită tocmai să regăsească atmosfera vie a momentului, ceea ce ne avertizează asupra unui sens oarecum nou al ideii de autenticitate : consemnarea imediată, fidelă, nu mai garantează adevărul trăirii ; abia regîndită, prelucrată, trăirea îşi recapătă prospeţimea. Deosebirea de concepţia lui Camil Petrescu şi Anton Holban apare în acest punct frapantă. Romanul ionic nu se mai încrede, la Mircea Eliade, în jurnalul intim, şi-a pierdut inocenţa şi redevine interesat de o perspectivă mai îndepărtată asupra evenimentelor. Abia aceasta îngăduie naratorului să vadă limpede : reluînd mental filmul evenimentelor şi fixîndu-şi atenţia acolo unde doreşte. Tehnica o putem compara cu a *replay*-ului din televiziune sau a *stop-cadrului* din cinematograf. Fără jocul dublei perspective, n-ar fi fost practicabilă. Nu e, dealtfel, întrebuinţată înainte în romanul ionic, şi nici romanul doric n-o cunoaşte (excepţiile sînt neglijabile), deşi din motive inverse : întîiul, cîtă vreme nu are soluţia corectării perspectivei imediate, trăite, printr-una ulterioară ; al doilea, cîtă vreme nu ştie să interiorizeze, fie şi parţial, viziunea autorului omniscient. În aceste condiţii, trebuie să observăm că dublarea naratorului de către un autor implicat nu e accidentală. Rolul celui din urmă va consta în a corecta pe cel dintîi. Şi, dacă saţietatea de ficţiune era, în *Adela,* un refuz implicit de a „prelucra" viaţa, e de notat că romanul ionic a străbătut un drum destul de lung pînă la a începe, în *Maitreyi,*

Scanned with OKEN Scanner

să se îndoiască de efectele magice ale naturaleții jurnalului : și că acest drum — care traversează indecizia lui Holban între scriere și rescriere, ca pe o provincie intermediară — nu e de aflat pe vreo hartă a istoriei romanului, ci doar pe aceea a metamorfozei lui interioare : *Adela, Ioana* și *Maitreyi* se tipăresc în același timp.

Este evident, pe de altă parte, că dublarea perspectivei trăite (a „jurnalului") de aceea prelucrată (a „romanului") conduce la o reconsiderare a însești structurii romanești. Rolul autorului implicat constă în definitiv într-o luminare diferită, mai bună, a faptelor pe care naratorul jurnalului le-a consemnat cum s-a priceput : luminare care-i permite să reintroducă în aceste fapte o ierarhie de semnificație. Întîlnirea din bibliotecă îi apare la sfîrșit lui Allan ca un eveniment care i-a schimbat destinul ; deși ecoul ei imediat în jurnalul epocii se dovedește minim. Semnificația e deobicei posterioară trăirii : trăită, întîlnirea a fost emoționantă, dar numai contemplată din perspectiva tîrzie a întregii povești de iubire ea și-a revelat caracterul de situație-cheie. Evoluția romanului ionic ne-a arătat pînă acum efortul scriitorilor de a renunța atît la determinarea evenimentului de conștiință printr-unul exterior, cît și la privilegierea unor evenimente de conștiință în detrimentul altora ; și iată că, abia instaurată, domnia nemotivatului și a derizoriului e din nou amenințată. Romanul ca gen nu poate ieși, dealtfel, din această dialectică : ar fi să devină, la un capăt al procesului, entropic, iar la celălalt, un fel de univers concentrațional, în care cel mai neînsemnat element să fie strict determinat.

Maitreyi are din nou structura dramatică a *Pădurii spînzuraților*. Cîteva din evenimentele cheie pot fi lesne identificate în această structură. Primele trei capitole constituie o introducere : acțiunea propriu-zisă se declanșează o dată cu mutarea lui Allan în casa lui Sen. Întîmplările anterioare n-au fost consemnate în jurnal ; căci abia după mutare Allan se decide să țină jurnal. Mutarea în casa Sen este un prim eveniment capital și care parcă deschide tînărului ochii asupra propriei vieți, ce i se va părea de aici înainte îndeajuns de bogată și de interesantă ca să merite a fi așternută pe hîrtie. Aceasta ar

Scanned with OKEN Scanner

fi istoria jurnalului intim din *Maitreyi*. Cealaltă istorie, a romanului rezultat din trascrierea și completarea acestui jurnal, se leagă de un eveniment mult ulterior: pericolul iminent ca relația lui Allan cu Maitreyi să devină publică. „Numai la o săptămînă după ziua de naștere a Maitreyiei s-a întîmplat faptul pentru care am început eu a scrie acest caiet" : faptul ca atare este o plimbare cu mașina, în care Chabu, sora mai mică a Maitreyiei, se arată deodată în cunoștință de adevăratele raporturi dintre aceasta din urmă și Allan și amenință să le divulge familiei. Sîntem la mijlocul capitolului XII. Nu mai e nevoie de alte exemple pentru a dovedi structura dramatică a romanului. Și dacă tot efortul lui Camil Petrescu și Holban fusese de a pulveriza acest tip de structură — reducînd romanul la forma pură a unui jurnal inconștient de articulațiile sale — efortul lui Mircea Eliade este unul contrar, de a marca puternic aceste articulații. Procedînd astfel, romancierul pare să facă un pas înapoi spre ordinea de semnificație din romanele dorice, în care omniscienta și ulterioritatea perspectivei trasau vieții personajelor figura ei definitivă, prefăcînd-o în destin, și umplînd în modul acesta actele lor cele mai anodine de sensuri majore. Spre a fi cît mai exacți, să precizăm că pasul înapoi nu e totuși, în realitate, decît o jumătate de pas : căci perspectiva naratorului jurnalului nu este corectată de aceea a unui autor implicat *omniscient*, ci de a unuia care, situat la o anumită distanță, se află totuși înzestrat cu o perspectivă limitată. Cînd scrie romanul, Allan știe mai mult decît știa cînd ținea jurnalul : dar e departe de a ști totul. Își poate, de exemplu, critica viziunea dintîi asupra lucrurilor, o poate completa („Ar trebui să povestesc mai pe larg aceste ultime zile, dar nu-mi amintesc mai nimic, iar jurnalul — care nu prevedea o schimbare atît de apropiată — nu păstrează decît scheletul unei vieți pe care acum nu o mai pot intui și nu o mai pot evoca"). Dar, ca narator și personaj în același timp, rămîne el însuși prizonier al propriei vieți și la fel de neputincios a o anticipa, acum, ca și cînd iubea pe Maitreyi. („Mai tîrziu, și chiar în timpul cînd am scris această povestire, m-am gîndit asupra destinului meu de a nu ghici niciodată viitorul, de a nu pre-

Scanned with OKEN Scanner

vedea niciodată nimic dincolo de faptele de fiecare zi...“) Această limitare face ca finalul romanului să aibă caracter deschis. După ce a fost alungat de Sen și după ce a încercat să se vindece de iubirea lui nefericită trăind singur, un timp, într-un bungalow din Himalaia, Allan se înapoiază la Calcutta ; află că Maitreyi (ale cărei scrisori nu le citise) e pe cale să-și piardă mințile și că s-a dat unui vînzător de fructe, voind probabil să fie, la rîndul ei, gonită de Sen și să-și poată reîntîlni iubitul ; însă toate acestea, se gîndește Allan, nu sînt decît simple presupuneri : „Sînt ceasuri de cînd mă gîndesc. Și nu pot face nimic. Să telegrafiez lui Sen ? Să scriu Maitreyiei ? Simt că a făcut-o asta pentru mine. Dacă aș fi citit scrisorile aduse de Khokha... Poate plănuise ea ceva. Sînt foarte turbure, acum, foarte turbure. Și vreau totuși să scriu aici tot, tot... Și dacă n-ar fi decît o păcăleală a dragostei mele ? De ce să cred ? De unde știu ? Aș vrea să privesc ochii Maitreyiei.“ Naratorul ionic are totdeauna nevoie să privească în ochii personajelor sale ca să scape de incertitudini ; ochii Maitreyiei n-ar fi avut însă ce argument să adauge la inebranlabilele certitudini ale unui narator doric.

Să ne întoarcem la scena din bibliotecă și s-o examinăm mai în amănunt. Voi începe prin a atrage atenția asupra unei constatări a lui Allan. Uimit de extraordinara seducție pe care Maitreyi o exercită asupra lui, tînărul și-o explică nu ca pe o îndrăgostire banală, ci ca pe o vrajă. Despre opoziția aceasta va fi vorba mai încolo : deocamdată să reținem că Allan e încredințat că nu în ceasurile lui de luciditate, cînd apele sufletului s-au calmat, a înțeles cu adevărat în ce constă forța magică a Maitreyiei, ci chiar „în clipele din pragul experiențelor decisive, în clipele *reale*, cînd începeam să trăiesc“. Și conchide : „Reflecția nu mi-a relevat niciodată nimic.“ Mărturisirea aceasta a naratorului poate fi pusă, sigur, și pe seama unui impuls de moment. Dar dacă îi acordăm șansa de a fi mai mult decît atît, vom fi siliți să constatăm că ea vine în contrazicere cu alte mărturisiri în care, cum am văzut, autenticitatea nu mai este legată de trăirea imediată, oarbă și inconștientă, ci de reflecția ulterioară asupra ei ; idee care, cum ne-am dat seama, a

Scanned with OKEN Scanner

condus pe Mircea Eliade la tehnica dublei perspective și a rescrierii jurnalului. Ceea ce respinge Allan aici este în definitiv dreptul analizei psihologice (care e o formă a reflecției) de a se pronunța asupra vieții sufletești. Analiza, acest instrument utilizat de toți romancierii noștri de seamă, de la Hortensia Papadat-Bengescu la Holban, se găsește, iată, pusă în chestiune. Analiza are însă totdeauna două laturi : una care exprimă dorința naratorului de a privi conștiința personajelor ca pe ceva fundamental rațional, chiar dacă adesea imprevizibil și insolit : nu analizăm decît analizabilul ; și o alta, decurgînd uneori de aici, care face din analiză un instrument lucid și oarecum distant. Am remarcat și înainte că discursul analitic este vorbire *despre* suflet, în deosebire de monologul interior, care este vorbirea însăși a sufletului. Mi se pare neîndoielnic că această a doua latură a analizei nu are cum să fie respinsă de naratorul din *Maitreyi* și argumente există în toate paginile anterioare : în contrast semnificativ cu alte romane ale sale, Mircea Eliade nu numai că nu urmărește în *Maitreyi* să restituie conținutul conștiinței în realitatea lui imediată, dar se îndoiește chiar de valabilitatea perspectivei prea apropiate, dublînd-o de una distantă în timp. Cealaltă latură poate fi, în schimb, vizată critic de mărturisirea lui Allan : înțelegerea psihologică, pare să gîndească el, e un fenomen înrudit cu revelația, fiindcă sufletul uman e irațional.

De ce natură sînt în definitiv acele trăiri *reale*, care produc iluminarea, și la care se referă Allan ? Eroul nostru e pe jumătate convins că doar „i se pare“ a o iubi pe Maitreyi, fiind atras la ea de „altceva“ și anume de iraționalul de care farmecul ei feciorelnic este impregnat. Se simte vrăjit, mai curînd decît îndrăgostit. E destul de lucid, ca să se analizeze corect, ceea ce-l apropie de Emil Codrescu sau de Sandu, dar această cunoaștere de sine nu se mai dovedește un antidot la fel de eficient contra ravagiilor sentimentului, cum se întîmpla la aceia doi. Mai mult : luciditatea reprezenta pentru eroii lui Ibrăileanu și Holban, o piedică de netrecut în calea iubirii ; nici unul nu era destul de orb pentru a iubi cu adevărat ; drumul spre pasiune le era definitiv închis de cazuistică. Cu Allan, educat într-un spirit la fel de lipsit de

Scanned with OKEN Scanner

iluzii, se petrece un lucru complet diferit : el se lasă tîrît de sentimentul său pentru Maitreyi. Nu fără a încerca să reziste. Dar voința lui Allan nu ascultă de glasul rațiunii ; și nici sentimentul lui. Emil Codrescu provoca erotic pe Adela pînă îi anihila orice împotrivire ; apoi o abandona, nedîndu-i satisfacția posesiei. Și nu există erou mai penetrabil la sfaturile minții decît eroul lui Holban, gata a le sacrifica cel mai viu sentiment. Putem spune despre Sandu orice, mai puțin că e un pasionat. Pasionatul e un somnabul erotic, care, trezit brusc, se prăbușește de pe acoperișurile pe care l-a urcat sentimentul lui. Sandu și Codrescu sînt oameni în permanență treji și mult prea pătrunși de sentimentul ridicolului. În definitiv, nu luciditatea e de vină că nu se lasă purtați de pasiune ; lucrurile stau probabil exact invers : absența capacității pasionale este aceea care permite lucidității să devină un cenzor absolut. Cînd pasiunea există, nici o cenzură nu o poate controla. Allan, căruia spiritul critic nu-i lipsește, este, el, un pasionat. În preajma Maitreyiei, cînd se întîlnesc în bibliotecă, e cuprins de o presimțire ciudată , ca și cum un eveniment important ar fi pe cale să se producă în viața lui. Privirile lor întîlnindu-se, se simte străbătut de un „fluid suprafiresc de dulce", care-l face incapabil de împotrivire : farmecul erotic e ca o otravă fără antidot. În locul anxietății continui pe care o simt vanitoșii eroi holbanieni cînd se află alături de iubitele lor — anxietatea fiind o formă a distanței, a neputinței îndrăgostiților de a face corp comun — avem aici o stare de „fericire calmă și în același timp violentă". E definiția pasiunii : care potolește toate neliniștile cu excepția celei a simțurilor înseși ; și care e o împlinire ce nu lasă nici un spațiu gol în suflet. Senzualitatea nu e totul. La Holban, cea mai aprinsă senzualitate era frustrantă, căci era măcinată de angoase ; aici ea conduce la beatitudine. Implicînd sexualitatea, dragostea dintre Allan și Maitreyi este deopotrivă de esență mistică : fizică și metafizică. Dar orice pasiune este în definitiv mistică, în măsura în care produce extaze asemănătoare cu fericirea paradisiacă și dă eroilor impresia de a participa la un mister cosmic. Mircea Eliade a insistat, în cîteva rînduri, pe suprasexualitatea care ar caracteriza dragostea

Scanned with OKEN Scanner

indiană, în care omul are conștiința că participă la marele tot iar egocentrismul este învins de nevoia dăruirii. Noțiunea de iubire este mai cuprinzătoare pentru Maitreyi sau pentru sora ei Chabu decît pentru Allan. Allan nu înțelege de la început că fetele au, fiecare, copacul lor, de care sînt îndrăgostite, sau că Maitreyi a putut păstra o șuviță din părul alb al lui Tagore, care-i fusese *guru*, adică mentor spiritual. Treptat însă, europeanul lucid, egocentric și superficial descoperă el însuși puterea și farmecul iubirii mistice, de care se credea la adăpost prin formația lui raționalistă. Gelozia sau neînțelegerea se șterg și ele din mintea lui, rămînînd să ardă doar flacăra pasiunii. Întîlnirea cu Maitreyi, în bibliotecă, este cea dintîi în care eroul se simte aruncat, de o forță mai presus de el, dincolo de meterezele castelului său temeinic păzit, într-o mare pasiune.

Nici Maitreyi nu e Ioana sau Dania : e pasională, nu capricioasă. Atribuie din capul locului iubirii un sens de contopire deplină cu lumea. Desigur, e la mijloc natura particulară a sentimentului în concepția indiană și orientală. Însă nu doar exotismul mediului, cum s-a observat mai demult, dar și pitorescul moral lipsește din *Maitreyi*. Sau este secundar. Opoziția India — Europa din romanul lui Mircea Eliade trebuie redusă la dimensiunile ei reale. Allan este, dealtfel, un om avertizat în gîndirea indiană și surprizele pe care le mai are nu sînt legate atît de conținutul unor practici locale, cît de forma lor. Cînd, de exemplu, e silit să inventeze pentru mica Chabu o poveste cu pomi vorbitori, Allan își dă ușor seama că încredințarea fetiței că *toți* pomii vorbesc (cei reali, ca și cei din basme) este o reminiscență de panteism. Scrie în jurnal : „Revelația a fost Chabu, un suflet panteist. Nu face deosebire dintre sentimentele ei și ale obiectelor ; de pildă, dă turte unui pom pentru că ea mănîncă turte, deși știe că *pomul* nu poate mînca. Foarte interesant". Iar mai tîrziu, ascultînd o mărturisire a Maitreyiei, îndrăgostită de un pom, face constatarea următoare : „Mă dureau cele ce spunea Maitreyi. Mă dureau cu atît mai mult cu cît o simțeam în stare să iubească totul cu aceeași pasiune, în timp ce eu voiam să mă iubească veșnic numai pe mine". Aici nu e perplexi-

Scanned with OKEN Scanner

tate în fața unei mentalități diferite, cît dificultatea de a și-a însuși. (Una e a înțelege cu mintea, alta a participa cu sufletul.) Însă, și e un lucru esențial, nu se poate afirma că Allan fuge de revelațiile acestui suflet complex și misterios ; din contra, încearcă să se apropie de ele. Iubirea pentru Maitreyi operează în el un miracol. După forța magică, prin care orbește rațiunea, aceasta e a doua trăsătură a pasiunii : pasiunea convertește.

Nici unul din eroii lui Holban nu e cu adevărat schimbat de iubire. Educarea partenerei (operație cu care Sandu se laudă) este mai mult o pregătire a ei pentru iubire decît un rezultat al acesteia. Și reflectă, mai ales în *O moarte care nu dovedește nimic*, un misoginism latent : ideea ar fi că nu oricine știe să iubească și că, de obicei, unul din parteneri trebuie să fie adus la nivelul celuilalt. La Camil Petrescu, elitismul erotic era înnăscut, la Holban el pare educabil cultural. În *Maitreyi*, în schimb, iubirea are puterea de a converti și de a iniția. Iar inițiatul este aici bărbatul. Pînă la un punct, aceasta e o situație inversă decît în viitorul roman *Șarpele*, unde misteriosul Andronic o inițiază pe Dorina în iubire ca într-un fel de religie naturală. Acțiunea acestui roman nu se va mai petrece în *India*, ci undeva în apropierea Bucureștiului. Mircea Eliade reține din hinduism și brahmanism cîteva elemente, fără a-și construi vreun roman pe un *fond* oriental propriu-zis. Comentatorii au exagerat chiar și în *Maitreyi* fondul sufletesc local, insolit, cînd, de fapt, romanul înfățișează o pasiune ale cărei condiții sînt universale. Convertirea, la capătul inițierii, e, dealtfel, o trăsătură cunoscută psihologilor iubirii pasionale. Ea apare cu multă limpezime în roman. Orice convertire constă într-o intrare treptată într-un rol străin. În dragoste, convertirile subite sînt rare. Revelația sufletului Maitreyiei (încă o dată : nu de sufletul indian e vorba, ci de acela al unei fete extraordinar de dotate pentru dragoste) pătrunde treptat în conștiința lui Allan, otrăvind-o cu dulceața ei și subjugînd-o. Allan știe că e vrăjit : și se lasă pradă vrăjii. Face prea puțin ca s-o spulbere. Mai mult : acceptă primejdiosul joc, la capătul căruia nu mai există, pentru jucător, întoarcere.

Scanned with OKEN Scanner

Noţiunea aceasta de joc trebuie examinată cu atenţie. Nu există nimic la fata lui Narendra Sen din cochetăria capricioasă a Daniei, deşi amîndouă se joacă. Jocurile Daniei sînt expresia capriciilor ei ; ale Maitreyiei, expresia uneia din cele mai serioase înţelegeri a iubirii din cîte am întîlnit în romanul românesc. Jocul nu exclude seriosul. Mircea Eliade însuşi aminteşte într-un loc de o legendă medievală repovestită de Anatole France : despre un măscărici care s-a călugărit şi care nu-şi poate cu adevărat arăta adoraţia faţă de Fecioara Maria decît punîndu-şi în valoare întreg registrul vechii sale arte. Observaţia că pasionala Maitreyi se joacă, Allan o face destul de timpuriu, după ce abia se cunoscuseră. Nu atribuie de la început jocului ei sensul exact, dar intuieşte în el altceva decît superficială cochetărie. (E cazul să lămurim, în paranteză, că multe din perplexităţile lui Allan, puse de critică pe seama ignorării spiritului indian şi deci folosite ca argument în favoarea exotismului moral al personajului feminin, se datoresc ignorării unor circumstanţe precise. Allan crede, de exemplu, că Maitreyi nu e conştientă de patima ei şi că îi rezistă din naivitate. Însă Maitreyi ştie că Narendra Sen l-a adus pe Allan în casă nu spre a şi-l face ginere, cum îşi imaginează uneori tînărul, ci spre a-l înfia şi a profita apoi de rudenie ca să-şi ducă întreaga familie în Anglia. Allan e mirat de uşurinţa cu care Sen îl introduce în secretele casei lui şi de lipsa de ortodoxie a acestui brahman din înalta societate. Se grăbeşte să profite, dar se loveşte de rezistenţa Maitreyiei, care, pe de o parte, se arată extrem de accesibilă, iar pe de alta, inexpugnabilă). Cînd, înainte de marea scenă pe care o analizez, se întîmpla ca mîinile sau picioarele lor să se atingă, Allan se tulbura şi o credea pe Maitreyi la fel de tulburată. În marginea paginei de jurnal unde consemnase puternica emoţie, Allan va nota mai tîrziu : „Inexact : Maitreyi era cîştigată numai de *joc*, de voluptatea amăgirii, nu de ispită. Nici nu-şi închipuia pe atunci ceea ce poate însemna pasiunea.“ Acesta e primul stadiu al relaţiei lor. Stadiul următor este singurul pe care naratorul nu-l descrie în termenii jocului : zăpăceala erotică a fetei suspendă pro-

Scanned with OKEN Scanner

vizoriu jocul. Dar, după aceea, jocul e regăsit spontan și încă în momentele cele mai înalte ale iubirii : „Se regăsise pe sine în îmbrățișarea noastră, regăsise jocul, și-l împlinea, dăruindu-mi-se toată, fără nici o restricție, fără nici o teamă".

Jocurile Maitreyiei sînt jocurile pasiunii. Mă voi întoarce pentru ultima dată la scena pe care am citat-o la începutul acestor considerații. Observăm că fata îi propune întîi lui Allan o distracție aparent neangajată : jocul cu cărțile. Amîndoi urmează să transcrie titlurile pe fișe, pornind din părți opuse ale mesei, pe care se găsesc așezate la rînd cîteva zeci de volume : va fi interesant să vadă la ce carte se vor întîlni. Aceasta este *Tales of the unexpected* de Welles. Maitreyi e impresionată de ideea de surpriză din titlu și se roșește toată. Într-un joc, surpriza este esențială și trebuie cultivată. Se remarcă la Maitreyi că ea crede în hazardul jocului. În vreme ce Dania lua iubirea în joc, Maitreyi interpretează, cu toată convingerea, hazardul jocului ca pe un semn fast în iubirea ei. Se retrage în camera ei (după un acces de lacrimi, din timpul mesei, pe care l-am eliminat din pasajul reprodus, dar care e o consecință a jocului din bibliotecă), foarte tulburată și neliniștită. Scena care urmează nu e nici ea străină de ideea jocului. E întîi între Maitreyi și Allan acel *joc al privirilor* care stabilește legătura. Tinerii par să cadă într-un fel de transă. Atît cît se privesc, nu se pot sustrage farmecului erotic. Vine la rînd, *jocul mîinilor*, de o senzualitate mai pronunțată. Ceea ce izbește în el este un caracter aproape ceremonial. Eroii săvîrșesc, numai pe jumătate conștienți, un ritual erotic și deopotrivă mistic. „Strîngeri barbare, mîngîieri de devot" : carnalul nu exclude sacrul. Ca orice joc, și acesta își are regulile lui. Allan nu profită vulgar de orbirea fetei și a lui ; îi permite Maitreyiei să se apere cu patimă rostindu-și rugăciunea învățată de la Tagore. Jocul se identifică de la un punct cu o *experiență* de un fel deosebit. Ne regăsim în prezența unui termen pierdut (tactic pierdut) pe drumul demonstrației noastre. Trăirea, cînd e reală, decisivă, are înfățișarea unei experiențe esențiale. Ca să convingă pe Maitreyi că e vorba, între ei, de *dra-*

Scanned with OKEN Scanner

goste și nu doar de o josnică atracție sexuală, Allan n-are altă cale decît s-o lase să se pătrundă definitiv de pasiunea ei : aceasta este experiența, în concepția lui Mircea Eliade, și ea logodește carnalul cu spiritualul și profanul cu sacrul. E o logodnă mistică. *Jocul piciorului* e treapta cea mai de sus a acestei experiențe și el semnifică abandonul total și posesiunea absolută. Două nuanțe trebuie distinse aici. În primul rînd, avansarea jocului, în atingerea tot mai intimă a picioarelor, nu e descrisă în termeni de adîncime, de coborîre în ființa de carne a fetei, ci în termeni de înălțare („căci fără îndoială nici un trup omenesc nu *se înălțase* atît de departe în carnea ei"). Pasiunea adevărată înalță pe om. În al doilea rînd, jocul pasional e o formă de contact cu absolutul, dă convingerea posedării în chip absolut. Ceremonialul pasiunii este, în această privință, creator de iluzie perfectă. Fără certitudinea că posesiunea absolută e posibilă în iubire, nu există pasiune. Aceasta e o altă trăsătură a iubirii pasionale. Nici o clipă eroul lui Holban nu era capabil de o astfel de iluzie. Nu credea în rituri : rîdea chiar și de acele, puține, ceremonialuri, de care nu se dispensează nici cea mai banală dragoste. Era un spirit critic : iar ritul e o manifestare a credinței, nu a inteligenței. Maitreyi, ea, este încredințată de miracolul întîlnirii ochilor, mîinilor sau picioarelor, așa cum este de existența unui suflet demn de iubire în copacul ei favorit. Însă aceasta e singura cale prin care iubirea devine pasiune : iluzionîndu-se că-și posedă obiectul în mod absolut. Sandu era obsedat de a nu poseda pe de-a-ntregul pe Ioana, al cărei corp se dovedea la fel de insesizabil ca și sufletul ei. Senzualitate frustrată, *amor cordis* frustrată. În *Maitreyi,* iubirea se dovedește o experiență completă. Ea are pînă aici toate atributele pasiunii : tîrăște în vîrtejul ei fără putință de împotrivire pe naiva Maitreyi ca și pe lucidul Allan ; inițiază într-o ordine proprie de lucruri, cu alte cuvinte convertește ; creează, prin ritualul ei solemn, iluzia obținerii absolutului.

Dar, ca teza să fie verificată deplin, mai lipsește în demonstrația noastră un element : caracterul nefast al pasiunii. Acest caracter există în *Maitreyi.* La Maitreyi

Scanned with OKEN Scanner

și Chabu, n-a scăpat nimănui. La Allan, a părut discutabil. E de ajuns să recapitulăm principalele împrejurări ca să ne convingem că Allan însuși se supune pînă la capăt exigențelor pasiunii. Pasiunea distruge întîi pe Chabu : acționează deci în întreg cîmpul iubirii și nu se limitează la cei care, prin jocul lor, au declanșat forțele iraționalului. Chabu nu e numai prima ei victimă, dar este și una absolut nevinovată. Îl iubește pe Allan, fără să-și dea măcar seama, și, fragilul ei suflet neputînd suporta tensiunea, explodează. Copila se îmbolnăvește de un fel de demență, cu perioade de prostrație și cu altele de violență, și moare înainte de a-și reveni. Rolul ei în conflict e important. Contaminată inconștient de pasiunea care încărcase de electricitate aerul casei Sen, *știe*, deși probabil nu înțelege, ce se petrece între sora ei și Allan — prin acel instinct al copilului care nu mai este copil, cu toate că n-a devenit încă adult ; îi împinge cu ingenuitate pe unul în brațele altuia ; apoi, cu aceeași ingenuitate, îi denunță doamnei Sen. Chabu e geloasa inconștientă de gelozia ei, așa cum e îndrăgostită fără să aibă conștiința limpede a iubirii. Cea mai însemnată victimă a pasiunii din romanul lui Mircea Eliade este, neîndoios, Maitreyi. Ea se consumă în focul pasiunii pînă la capăt. Despărțită cu sila de Allan, „înnebunește", ca și Chabu. Allan află urmarea de la un cunoscut comun : „Maitreyi țipă întruna : «De ce nu mă dați la cîini ? De ce nu mă aruncați în stradă ? !». Eu cred că a înnebunit."

Pompiliu Constantinescu (pe care l-am mai citat, căci articolul lui din 1933 a rămas pînă azi cel mai substanțial din cîte s-au consacrat romanului) a stabilit, între soluția Maitreyiei și aceea a lui Allan, o opoziție, care îmi amintește de finalul romanului *The American* al lui Henry James, unde un cuplu e împiedicat în mod asemănător să fie fericit, și unde Claire de Cintré se călugărește iar Newman se vindecă în timp, reluîndu-și treptat viața de mai înainte. Am spus deja că soluția lui Allan e numai superficial alta decît a Maitreyiei. Pompiliu Constantinescu e însă de părere că „Allan refuză să intre în magia unei pasiuni devastatoare", din cauza „individualismului lui de euro-

Scanned with OKEN Scanner

pean egoist". Și adaugă : „Sînt semnificative episoadele finale ale romanului d-lui Eliade pentru această psihologie de alb și pentru terapeutica morală pe care și-o impune Allan, asemenea olimpicului Goethe, care-și alina demența romantică prin expurgarea eului de pasiune". Terapeutica intră în acțiune cînd Allan e deja bolnav și cînd pasiunea l-a cuprins sub aripa ei neagră. Pompiliu Constantinescu nu-l crede însă bolnav : „Allan are o concepție europeană, laică, orgolioasă a păcatului : sinuciderea personalității prin pasiune. Metafizica lui este o experiență care îi refuză absolutul, sub aspectul indic al topirii definitive, în neantul pasiunii, a individului. Rațiunea europeană îi îngăduie numai îmbogățirea eului, care din experiența umană face material de reflexie și prilej de contemplație poetică." Încheiere, indiscutabil, discutabilă ! G. Călinescu nu credea altceva, deși se exprima mai puțin nuanțat și în general defavorabil despre acel „egotism pretins filosofic" al lui Allan, personaj pe care îl socotea „odios", ca pe orice „experimentator lucid hotărît să nu fie furat de lirisme". (În paranteză fie zis, G. Călinescu merge mai departe decît toți contemporanii săi în sublinierea caracterului exotic al temei din *Maitreyi*, care ar fi fiind primul nostru roman exotic adevărat, temă raportată la aceea din *Atala* de Chateaubriand sau din *Azgadé* și altele de Pierre Lotti : „idila dintre două ființe de rase deosebite", sau „studierea candoarei erotice, ascunse în complexitatea unei civilizații inedite". Pe Maitreyi o numește „animal asiatic cu o altă înțelegere despre viață" etc. Teză complet falsă !) Oricît de rezonabil s-ar dovedi Allan în comparație cu Maitreyi, el *face pînă la urmă experiența pasiunii* : cunoaște, prin fata lui Sen, absolutul iubirii. O mărturisește, el însuși, indirect, în finalul scenei începută în bibliotecă. Deosebirea de Sandu și de ceilalți îndrăgostiți din romanul nostru de la 1930 apare în acest punct cu limpezime : dintre toți, singurul avînd sentimentul de a fi posedat absolutul iubirii el este. Nu e adevărat că experiența lui rămîne pur contemplativă și abstract reflexivă : dovada cea mai bună o constituie convertirea la o lege a iubirii pînă atunci necunoscută spiritului său lucid. După cum, o dovadă este și „căde-

Scanned with OKEN Scanner

rea“ lui, după despărțirea de Maitreyi. Inutil a specula asupra tuturor amănuntelor : Allan e la fel de bolnav ca și Chabu sau Maitreyi. Și are nevoie de tratament, nu de profilaxie. „Dar dumneata ești bolnav, Allan“, îi spune doamna Ribeiro, în a cărei pensiune revine după ce Narendra Sen i-a interzis șederea în casa lui. Doamna Ribeiro are ochi buni. Nu ne putem îndoi de aceasta, cînd vedem pe Allan umblînd fără rost zile în șir, cu hainele în dezordine și murdare, ca un om hăituit și flămînd ; cînd îl vedem pe energicul și întrepidul funcționar, apreciat altădată de Sen, ajuns să semene cu miile de cerșetori ce umplu străzile Calcuttei. Pînă la urmă, e drept, spre deosebire de Maitreyi, Allan pare că se vindecă : dar pasiunea n-a lăsat, în carnea sufletului său, urme mai puțin adînci decît în acela al fetei lui Narendra Sen. Nimeni n-a ieșit nevătămat din jocurile Maitreyiei. Să fie pierderea minților sau moartea singura ieșire din toate marile pasiuni ? Chiar de-ar fi așa cum ne învață cazul lui Tristan și al Isoldei, al lui Romeo și al Julietei, putem fi oare absolut siguri că, Allan, care la sfîrșit dorește din tot sufletul să mai privească o dată în ochii Maitreyiei, *ca să înțeleagă*, n-a pierit el însuși, în nesiguranță și durere ? Ce mai știm noi despre el, o dată manuscrisul romanului încheiat ?

Scanned with OKEN Scanner

O FATĂ MĂNÎNCĂ UN MĂR

În toate fragmentele de roman pe care le-am analizat în acest al doilea volum din *Arca lui Noe,* consacrat ionicului, a fost vorba de întîlniri amoroase : ionicul stă, s-ar zice, sub semnul întîlnirii. Nu, desigur, una exclusiv erotică : să-i spunem întîlnire între două conștiințe. Spre deosebire de doric, care pune în joc un factor transcendent, al naratorului omniscient și ubicuu, ionicul se menține într-o sferă exclusiv umană, unde naratorul este un personaj oarecare și unde orice personaj poate deveni narator. Romanele dorice fiind, din acest unghi, „monologuri" (ale Creatorului), romanele ionice sînt „dialoguri" (între conștiințe). Nu are nici o importanță dacă dialogul este efectiv sau numai închipuit ori dorit de narator. Am început volumul de față (care poate fi considerat un roman de dragoste sui-generis) cu o întîlnire, aceea dintre doamna M. și tînărul ei adorator fără nume din nuvela Hortensiei Papadat-Bengescu, între care nu se schimbă nici un cuvînt, totul petrecîndu-se în imaginația povestitoarei. Îl voi încheia cu o întîlnire asemănătoare, în care dialogul este tot numai interior, dar rolurile s-au inversat. Povestitorul este aici un bărbat de aproape cincizeci de ani iar partenera lui o fată (care nici ea nu are nume) cu treizeci de ani mai tînără, pe care a remarcat-o întîmplător, văzînd-o mușcînd cu poftă dintr-un măr ; cel care adoră este aici cel care vorbește, sau, mai exact, *scrie,* căci

Scanned with OKEN Scanner

romanul se confundă cu o lungă scrisoare de dragoste. Fragmentul face parte din *Vestibul*, romanul cu care a debutat în 1967 Alexandru Ivasiuc :

„La ușă, în clipa cînd ai trecut pe lîngă mine, am simțit gustul de măr ; însă nu ca urmă, mult mai puternic, așa cum niciodată n-am mîncat un măr, de un parfum pregnant, greu și ascuțit, în care erau concentrate toate merele pe care le-am mîncat în cei patruzeci și nouă de ani ai mei. Gustul tuturor merelor îmi năvălea în gură și, pentru prima oară în viața mea, eu, care mă lupt de decenii cu ordonarea noțiunilor, am avut în sfîrșit senzația unei noțiuni, nu numai palida ei umbră verbală. Am simțit cum te îndepărtezi și, din inflexiunile pasului, mi-am dat seama cum mă uiți și mi-a părut rău. M-am întors îngrozitor de obosit în cabinetul meu, m-am așezat la masa la care scriu acum, încercînd să-mi pun ordine în gînduri. De fapt, nu erau gînduri, ci senzații, sentimente, care nu ajungeau la noțiune și judecată ordonată. Poate că-mi era frică să lucrez cu simboluri după ce cunoscusem, printr-o revelație de moment, senzația lor reală îngropată în mine. Era însă evident că m-am îndrăgostit de tine, în alt mod decît o făcusem de vreo șapte-opt ori pînă acum, de alte femei accesibile mai mult sau mai puțin, măcar în ordinea normală a lucrurilor. După aceea, în fiecare miercuri la ora 5, cînd grupa voastră are lucrări la mine, mă așezam în ușă, desigur că nu ți-ai dat seama de ciudățenie, și vă treceam în revistă, așteptînd intimitatea haloului. S-a întîmplat pînă acum de cinci ori (poate e cifra noastră asta, am ajuns puțin superstițios) și astăzi m-am apucat să-ți scriu. Îți spuneam că așteptam să plece toți ceilalți și mă lăsam tîrît de bizareria camerei descompuse și a literelor descompuse, în care tu te organizai încet, mai întîi din zgomotul ușii trîntite, apoi reorganizînd întreg mobilierul acesta flotant. Nu-mi apăreai ca atare, așa cum te știi tu sau cum te știu eu, cu silueta ta gracilă, ci te organizai din sunetul ușii și rămîneai sunet, reorganizai lucrurile, care nu-ți luau forma, ci își modificau numai raporturile, proporțiile obișnuite, mai ales relațiile dintre ele. Lampa

Scanned with OKEN Scanner

nu mai dădea lumină și lumina nu se mai năștea din lampă, ci căpătau o ciudată asemănare cu un fond al tău, perceput numai de tine. Era mult mai complicat decît în cazul haloului tău de aer care te învăluie. Acolo pot să-mi explic totul, aici însă nu numai că nu pot, dar nici măcar nu încerc. O privire atentă în jur, cu puțină ironie, și toate lucrurile și-ar fi ocupat cuminți locurile, s-ar fi prins în încheieturile lor firești și, cine știe, te-aș fi izgonit din ordonata mea lume. Am și încercat puțin, însă uitîndu-mă în jur, fără să te atac în însăși ființa ta vaporoasă. Am desfăcut stiloul încet și, pe foaia albă care trebuia să fie prima pagină a scrisorii acesteia, am încercat să desenez un neuron, celulă pentru al cărei studiu mi-am petrecut sau, hai să spun adevărul, căreia mi-am dedicat aproape întreaga mea viață. Formei ei, pentru că, după cum știi, sînt neuroformolog. Ani de zile am căutat să surprind forma exactă a acestei celule și a arborizațiilor ei complicate, făcînd eforturi să aduc în plan — schemă și desen — complicatele ei funcțiuni intime, mecanismele ei intricate. Dacă aș fi căutat o deviză, acum îmi dau seama, ar fi trebuit să fie : «Nimic nu are sens dacă nu e adus în spațiu și desenat». Formele aveau un sens și o existență, o realitate indiscutabilă, care mă apără de toate greutățile. Structurile celulare, care pentru tine, ca și pentru colegii tăi, sînt doar niște obiecte de studiu pentru examen, pentru mine au fost dovada, timp de ani de zile, că trăim într-o lume ordonată și reală, în care orice mecanism își are neapărat forma, conturul, și e despărțit de celelalte lucruri, chiar dacă numai printr-o greu sesizabilă margine fină. *Distinguo.* Acum o oră, înainte de a începe să-ți scriu scrisoarea, lucrurile din jur nu se transformau în altceva și totuși deveneau tu, și atunci m-am revoltat. Celula nervoasă, una specifică, din cornul lui Ammon, pe care o desenam, era un anti-tu, era forma ordonată și reală care nu putea fi confundată cu altceva decît de niște necunoscători, de niște studenți sau bieți medici practicieni. O desenam în grabă, opunînd-o ție, ca pe o ultimă șansă de a reveni la normal, înainte de a cădea în ridicolul de a scrie scrisori adolescentine unei studente

Scanned with OKEN Scanner

de nouăsprezece ani, cu treizeci de ani mai tînără decît mine, de care, printr-un mecanism pe care nu-l înţeleg, s-a întîmplat să mă îndrăgostesc."

Cine nu s-ar gîndi la Proust, citind primele cuvinte din acest fragment, în care prezenţa fetei iubite i se semnalează naratorului ca gustul parfumat al unui măr ? Un măr care însă, spre deosebire de faimoasa *madeleine* muiată în ceai, nu deşteaptă imaginea unui exemplar unic şi privilegiat din trecut, ci pe a tuturor merelor mîncate vreodată de bărbatul îndrăgostit. Analiza extraordinarei senzaţii, care umple o clipă gura povestitorului, îi va ocupa cîteva clipe mintea. Introspectîndu-se scrupulos, el îşi spune : este şi nu este vorba de o senzaţie ; seamănă, apoi, prea puţin cu urma, pe limbă şi în nări, a unui fruct de altădată, ca să fie reprezentarea gustului lui ; şi, deşi pare locuită de amintirea tuturor merelor mîncate vreodată, este totuşi altceva decît o noţiune. Concluzia la care ajunge constituie o revelaţie pentru narator, care intuieşte că e vorba de „senzaţia unei noţiuni".

În introspecţie şi în concluzia ei ne atrag atenţia două lucruri aproape opuse. Întîi, procesul analitic nu urmează drumul cunoscut, spre ceea ce este ireductibil şi inconfundabil în trăire ; conduce, din contra, spre generalitate şi spre idee, acolo unde nu mai pot fi întîlnite particularităţile unor mere anume, nerepetabil fiecare şi de aceea inubliabil, ci numai esenţa sau legea mărului. Raţiunea acestei direcţii a analizei va deveni limpede ceva mai departe. În al doilea rînd, şi asta mă preocupă deocamdată, naratorul descoperă că esenţa sau legea au suferit o alterare, în abstracta lor puritate insinuîndu-se un element concret : noţiunea de măr conservă senzaţii legate de merele reale. Această izbucnire a senzaţiilor şi sentimentelor de sub coaja calmă a noţiunilor pare să găsească nepregătită conştiinţa povestitorului. Şi nu e nevoie de mult mai mult ca să înţelegem că acest scandal gnoseologic se află la originea unui conflict sufletesc : descoperind ceea ce simte în faţa fetei de care s-a îndrăgostit, povestitorul îşi dă seama că a pătruns fără voie într-un strat al sufletului său, de multă

Scanned with OKEN Scanner

vreme zăvorît, cu broaștele ruginite și acoperite de praf, ca o casă de nimeni locuită.

Să încercăm să ne familiarizăm cu acest bărbat care, îndrăgostindu-se, se vede deodată asaltat de emoții uitate sau, încă și mai grav, niciodată trăite înainte. Are deci spre cincizeci de ani și iubește o fată de nouăsprezece. Repetă, pînă la un punct, pe Codrescu din *Adela* și pe Sandu din *Jocurile Daniei*. Dragostea l-a luat prin surprindere. E căsătorit de multă vreme cu o femeie de care-l leagă o puternică obișnuință. E pasionat de munca lui, care-i absoarbe aproape tot timpul. Și, iată-l, împins parcă de la spate spre tînăra lui studentă, de o străină mînă, căutîndu-i inconștient compania, ieșindu-i mereu în cale, intoxicat de haloul ființei ei, scriindu-i o interminabilă scrisoare în care încearcă mai degrabă să se explice pe sine decît s-o cucerească pe ea. Nu-i va adresa, dealtfel, niciodată cuvîntul decît prin scris, și chiar și acesta va rămîne necunoscut fetei. Dar i se întîmplă și alte lucruri și mai greu de înțeles de cînd a văzut-o pe fata cu mărul. Retras în solitudinea cabinetului său, profesorul doctor Ilea (așa se numește naratorul și personajul principal din *Vestibul*), are impresia că mobielierul se dezagregă și devine flotant, că obiectele din jur intră în starea de imponderabilitate. Este prima oară, dar nu ultima, cînd un personaj al lui Alexandru Ivasiuc descoperă că universul se „atomizează" în funcție de stările sufletești, așa cum simțea și naratorul lui M. Blecher din extraordinarele *Întîmplări în irealitatea imediată*, roman de care va fi vorba în ultimul volum al eseului meu. Sentimentul, emoția, senzația se dovedesc a fi niște teribili factori de dezordine. Ființa însăși a iubitei se încheagă paradoxal din acest haos relativ, asemeni mitologicei zeițe din spuma valurilor. Și Ilea n-o poate despărți de simptomele dezagregării mediului său obișnuit, identificînd-o cu ele, cu pîlpîirea unei lămpi sau cu bufnitura unei uși, din care pare să se întrupeze, ca și Claudia Chauchat în romanul lui Thomas Mann. Treptat, în plăcerea și surpriza povestitorului se strecoară frica : o curioasă frică de propriile emoții ca agenți ai dezordinii. Ca și cum strucurile adînci ale sufletului i-ar fi în pericol. Pătrunderea iubirii echivalează cu un

Scanned with OKEN Scanner

cataclism. Sentimentul reprezintă, pentru Ilea, infernul : „S-ar putea spune (mărturisește el) că infernul este sentimentul pur, fără senzații, fără percepții, fără imagini, fără noțiuni. Nimic decît starea afectivă, un fel de reacție față de nimic." Ca să facă față otrăvii afective, are nevoie de un antidot.

Dar ce insolit antidot ! Mîna profesorului desenează pe hîrtia destinată scrisorii o celulă nervoasă. Nu e vorba de obișnuință, de o lene de moment a gîndirii, obosită să caute soluții practice, sau de un simplu tic : e vorba de a regăsi, desenînd-o, în forma stabilă și familiară a neuronului, un reconfort împotriva flotării sentimentale. O formă, o structură spațială, o schemă sînt opuse în felul acesta entropiei emoțiilor. Împotriva curentului care-l tîrăște și a destrămării relațiilor obiective sub presiunea iubirii, personajul convoacă o întreagă filosofie a existenței. E prea devreme s-o înfățișăm pe larg. E destul a spune că Ilea reafirmă obiectivitatea lumii, probabil în același fel în care a făcut-o în toate împrejurările critice ale vieții lui : opunînd fluidului solidul, și schimbării, încremenirea. Aici este, vom vedea, o convingere profundă a lui Ilea, care a devenit neuromorfolog, atras tocmai de pămîntul ferm pe care se sprijină această știință a formelor, atît de diferită de fiziologie, știință a proceselor. Ilea și-a alcătuit în decursul anilor un sistem propriu de valori potrivit cu firea lui cuprinsă de anxietate în fața a tot ce este fluid și schimbător ; a ales ordinea contra dezordinei, spațiul contra timpului, morfologia contra fiziologiei, *cunoașterea contra trăirii*. Numai ce poate primi o formă, numai ce se lasă limitat de contururi precise, numai ce e stabil poate fi stăpînit cu adevărat, prin chiar faptul că poate fi cunoscut. Restul — schimbarea, mișcarea, informul — îi provoacă spaime existențiale. Somnul formelor naște monștri.

„Nu puteam să-ți opun numai aspectul de acum, ființa mea din acest moment", afirmă Ilea, în chip de justificare pentru scoaterea la iveală a unor de mult întîmplate lucruri, zăvorîte în ființa lui cea mai profundă. Aceste lucruri formează materia primă a evocării din scrisoarea-roman : episodul cu veverița chinuită de copii,

Scanned with OKEN Scanner

manifestaţiile studenţeşti din preajma războiului, scenele din război şi aceea nocturnă de la siguranţă din ultimele sale zile. S-a făcut de mult observaţia că aproape întreaga substanţă epică a *Vestibulului* aparţine „planului memorial". Expresia am găsit-o în eseul lui Ion Vitner, intitulat *Alexandru Ivasiuc — înfruntarea contrariilor*, în legătură indirectă cu combaterea de către autor a părerii că romanele lui Alexandru Ivasiuc ar suferi de insuficienţă epică : „Nu se poate spune (cum s-a spus, dealtfel !) că prozatorul nu ştie să nareze un eveniment [...] Dar asemenea *evenimente* nu au înlănţuire. Ele sînt aruncate în anume porţiuni ale romanelor, ca ilustrări ale specificului unor personaje sau pentru clarificarea, de cele mai multe ori simbolistică, a unor probleme esenţiale. Ne aflăm în faţa unor adevărate explozii epice, lăsînd mari cratere în structura romanelor sale, care au drept efect *descentralizarea* textului, pentru a utiliza o imagine din domeniul mecanicii." Centrul real al romanelor n-ar trebui, aşadar, căutat în epicul exterior, ci în acela „interior", spune criticul. Centrul *Vestibulului* se află în adevăr situat în planul procesului de conştiinţă al naratorului îndrăgostit iar faptele de biografie pe care el le excavează sînt argumente în această dezbatere, exemplificări ale unei obsesii. Un episod cheamă altul în funcţie de o astfel de presantă necesitate lăuntrică şi înlănţuirea lor nu ţine seamă de o logică narativă propriu-zisă. Dacă poate fi vorba aici de logică, ea este obsesională. Întîmplarea cu veveriţa survine în memoria lui Ilea în legătură cu o anumită atmosferă de pe culoarele facultăţii de medicină şi care doctorului i se pare, fără motiv aparent, plină de ameninţări ; iar feţele schimonosite de ură ale copiilor care voiseră să-l ardă, pe tovarăşul lor de joacă în locul animalului eliberat din laţ, se suprapun peste imaginea altor rînjete, ale studenţilor antisemiţi care, pe aceleaşi culoare ale facultăţii, agresaseră pe doi colegi evrei. Trei evenimente din trei straturi memoriale diferite irump la suprafaţa conştiinţei şi formează o unică secvenţă narativă, ca un fel de coalescenţă de molecule. Secvenţa este, în definitiv, o formă a confundării celor trei evenimente într-o impresie domi-

Scanned with OKEN Scanner

nantă, a cărei cauză primă trebuie să fi fost cel mai vechi dintre acestea : „Deși poate că totul deriva din povestea aceea din pădure, despre care am început să-ți scriu numai ca să fac o comparație, să înțelegi sentimentul meu ciudat de astăzi dimineață, de pe culoarele facultății. Nu era de fapt o metaforă, ci un fel de matrice comună a multor experiențe ulterioare.“ Romanul se desfășoară conform acestei logici speciale, denotînd un proustianism latent, însă avînd un pronunțat caracter de demonstrație. Procedeele justificării iau locul celor ale confesiunii. Autobiograficul devine un factor de interogare a propriei conștiințe.

Există, în scenele amintite, un prim element comun : violența din relațiile umane care, în anumite împrejurări, poate să devină criminală. Ilea este obsedat de potențialul de violență existent în indivizi și în colectivități, de imprevizibila, capricioasa lui manifestare. Veveriţa este victima inocentă a unor veritabili torționari, deși copii încă, gata a aplica aceeași metodă aceluia dintre ei care a încercat să împiedice uciderea animalului rupînd laţul. Torționari sînt și ofițerii de siguranță care apelează la doctor ca să reconforteze temporar pe cel torturat spre a-și putea desăvîrși tortura. Și ce sînt pe cale să devină studenții antisemiți și xenofobi din episodul manifestației ? Tema violenței nu are cum lipsi din cele cîteva, admirabile, scene de război. Căutînd să dezvăluie raţiunile fricii sale în fața oricărei dezordini sentimentale, Ilea constată că există în trecutul său numeroase întîmplări violente. De ce *mai ales ele* îi vin în minte ? Ce legătură poate fi între teroarea lui de azi în fața emoțiilor și uciderea veveriței sau spectacolul măcelului oferit de război ? Această legătură constă într-o anumită atitudine față de necurmatul șir de violențe de care a fost presărată acea etapă a vieții naratorului : lașitatea. Al doilea element comun în toate scenele povestite este deci evitarea lașă, prin supunere sau prin fugă, a violenței. Cu excepția întîmplării cu veveriţa, cînd copilul a reacționat la torturarea animalului eliberîndu-l, în toate celelalte el s-a comportat ca un laș. Marcat de spaima de moarte trăită la zece-doisprezece ani, cînd s-a văzut înconjurat de micii

Scanned with OKEN Scanner

torţionari, naratorul a încercat, de atunci înainte, să evite cu orice preţ o situaţie similară : perfecţionîndu-şi, am putea spune, un fel de mecanism al laşităţii. Şi, o dată cu el, o „ideologie“ a laşităţii : ea ne interesează îndeaproape pentru că ne conduce în miezul conflictului sentimental de astăzi al eroului.

Într-o împrejurare precisă din război, doctorul s-a găsit antrenat direct într-o acţiune violentă. A primit ordin să retrimită în prima linie, după pansamente sumare, pe toţi cei apţi să se ţină pe picioare. Şi s-a executat. Mecanismul laşităţii a funcţionat de data aceasta sub masca datoriei patriotice. Însă ordinul s-a dovedit aberant, încercare disperată de negare a unei înfrîngeri inevitabile de către un colonel maniac al ideii de onoare şi disciplină. Zeci de soldaţi şi de ofiţeri au pierit în holocaust şi, printre ei, probabil, o parte dintre aceia pe care Ilea i-ar fi putut salva declarîndu-i inapţi. Un incipient sentiment de vinovăţie pune stăpînire pe doctor care încearcă să se debaraseze de el, transferînd răspunderea. Tot acest efort îi va rămîne însă ascuns pînă în clipa în care începe să scrie scrisoarea („Nu-ţi dai seama, descopăr asta doar acum...“). Atunci, pe cîmpul de luptă, totul a fost şi mai simplu, şi mai complicat. Sîngele rece al colonelului, cînd ceilalţi dădeau bir cu fugiţii, a părut lui Ilea mai convingător decît orice argument şi el s-a dezmeticit cînd nu mai putea să îndrepte nimic : „Ce mă interesau pe mine onoarea şi regulamentele ? Trebuia să-i salvez pe cît mai mulţi“. După cîtva timp de la întîmplare, Ilea se plimbă într-o noapte, pradă insomniei şi remuşcărilor, sub un cer spuzit de stele. Imensitatea îngheţată a lumilor de deasupra, amintirea unei geologii fabuloase în care au fost create toate acestea curmă deodată sentimentul culpabil conducîndu-l spre acest simplu raţionament : „Mînîndu-mi gîndirea de-a lungul celor mai generale procese, o dilatam, o rarefiam ca să le poată cuprinde şi, confundînd lărgimea cu profunzimea şi înălţimea, mă simţeam tot atît de iresponsabil sau deasupra oricărei răspunderi ca şi ele. În noaptea aceea, puţin înainte de ivirea zorilor, devenisem un criminal filosof şi încercam să acopăr mormîntul unui om, al unor oameni ucişi cu

Scanned with OKEN Scanner

cîteva zile mai înainte din cauza mea, nu cu o simplă movilă, ci cu întregul pămînt." Concluzia trebuie citită de două ori : „Nu credeam pînă în clipa asta, cînd scriu o imposibilă scrisoare de dragoste unei fete — rămîne de văzut din ce motive ascunse — că întreaga mea concepţie despre viaţă s-a clădit într-o noapte cînd încercam să izgonesc, printr-un subterfugiu intelectual, ideea că sînt responsabil de o crimă." Pornit în căutarea unei culpe morale, ce s-a dovedit a se datora lașităţii în faţa violenţei, Ilea descoperă felul în care vinovăţia şi-a creat mijlocul de a se ascunde şi mistifica, adică ideologia. O ideologie pe cît de simplă, pe atît de eficientă : „...Eu aveam revelaţia universalităţii crimei chiar chiar cînd era torturat şi ucis un singur om, şi, chiar dacă aveam dreptate, era un adevăr prea îndepărtat, paralizant..." Conştiinţa generalităţii scuteşte de atitudine şi acţiune individuală, care devin, într-o perspectivă atît de largă, de o mare zădărnicie. Ilea îşi dă seama că e un criminal filosof, un om adică la care putinţa de a explica legea unor fenomene morale negative se confundă cu încercarea de a le ignora sau justifica.

Dar să-l însoţim pînă la capătul autoanalizei sale, pe care el însuşi doreşte s-o desăvîrşească : „...Trebuie de acum să desfac întregul nod. Să scot încetul cu încetul toată schelăria acestor idei, să vedem ce mai rămîne pe locul rămas gol." Vom observa cum autoanaliza se deplasează, lent, dar perceptibil, de la aspectul strict moral al lucrurilor spre acela intelectual. Evitarea lașă a realităţii interesează din ce în ce mai puţin pe narator, fascinat deodată de mecanismul propriei gîndiri, prin care vinovăţia şi-a creat complexul de justificări, punînd totodată bazele concepţiei lui despre lume. În germene, această concepţie se găsea deja în raţionamentul inspirat de spectacolul etern al lumilor astrale. Ea va fi definitivată prin speculaţia asupra unor întîmplări ulterioare. În termenii lui Constantin Noica din *Șase maladii ale spiritului contemporan*, putem spune că spiritul lui Ilea este caracterizat de *atodetie* : de refuzul individualului. Incapabil să concilieze individualul cu generalul altfel decît prin sacrificarea celei dintîi, Ilea refuză implicit antinomia, contradicţia, cu alte cuvinte

Scanned with OKEN Scanner

existența însăși care le implică. Această incapacitate, în forma respectivă, o întîlnim, în grade variate, pe toate treptele evoluției intelectuale a personajului, chiar dacă conștiința ei apare foarte tîrziu. Felul în care se absolvă de răspunderea complicității la crimă cînd privește cerul nocturn sau fuga, în ideea universalității violenței, din fața unui act precis cum ar fi fost acela de a împiedica torturarea arestatului de la Siguranță, lasă deja să se întrevadă soluția discriminatorie finală. Fixării ochilor (la propriu și la figurat) pe o generalitate din care individul s-a evaporat îi răspunde un moment, la fel de important, din biografia lui Ilea, acela al contemplării milioanelor de ființe ce se învălmășesc în apele unei bălți : imaginîndu-și în forfota indescriptibilă viața acestor ființe, eroul are intuiția a ceea ce el însuși numește „absolutul individual". Dar spre deosebire de „absolutul general", pe care-l găsește întăritor sufletește, celălalt îi provoacă o puternică stare de neliniște. Balta, agitată și haotică, în care ființe microscopice apar și dispar în fiecare secundă, devine în ochii lui Ilea simbolul înseși al acestei neașezări permanente și pe care, ca s-o poți cunoaște, trebuie să reușești s-o îngheți într-o formă : „Îmi imaginam, apelînd la cunoștințele mele de biologie, jeturile de substanțe care intră și ies în fiecare clipă din corpul fiecărei celule. După cîteva minute, celula este complet alta, ca o clădire care și-ar schimba în permanență cărămizile. Totuși, în mod ciudat, cu cîteva mici variante, continuă să existe, deși, de fapt, permanentă îi este numai forma, macheta." Aceasta este o experiență esențială în biografia doctorului, cînd cariera lui de neuromorfolog se conturează clar, o dată cu *atodetia*, și cu nevoia de a apela la forme ca la o garanție a durabilității lucrurilor în univers, supuse, cum sînt, unei neîncetate treceri și metamorfoze. Din acestea, individualul este exclus ca neesențial : „Viețile oamenilor mai avea importanță în măsura în care se desfășurau în limita formelor, se dizolvau în propria lor generalitate. Și eu eram tot un caz individual, și tocmai aceasta era latura neesențială. De aceea putea să și piară. Numai neesențialul piere, de aceea e neesențial." Individualul trece, generalul ră-

Scanned with OKEN Scanner

mîne. Individualul este o simplă iluzie, strălucirea de o clipă a unei raze de soare pe suprafaţa apei, numai generalul există cu adevărat în timp, nemuritor ca soarele şi ca apa. Consecinţa morală a acestei filosofii este evidentă şi exprimată deja în pasajul de mai sus : doctorul a învăţat să reprime, în experienţele lui biografice ulterioare, individualul, ca pe ceva neesenţial ; s-a fixat într-o religie a generalului.

Acum ştim nu numai care este veriga ce ne lipsea spre a înţelege de ce a trebuit naratorul *Vestibulului* să ocolească, în explicarea fricii lui de universul sentimentelor, prin acele întîmplări de război, în care a cunoscut violenţa şi a început să-şi justifice laşitatea ; ştim, de asemenea, cum s-a propagat unda de şoc a iubirii într-o construcţie atît de temeinic prevăzută contra unor asemenea eventualităţi cum era întreaga concepţie despre lume a lui Ilea. Să-i ascultăm ultima parte a spovedaniei propriu-zise : „Scrisorile acestea reprezintă dovada eşecului meu. Acea plăcere resimţită în prima seară cînd ţi-am scris, atunci cînd, stînd în biroul meu, am avut revelaţia unor forme modificate, turtite şi purtătoare ale sentimentului pe care mi l-ai transmis tu, era răzbunarea laturii antinomiei pe care am exclus-o atunci în pădure şi am ignorat-o sistematic atîţia ani." Şi încă : „Echilibrul meu este acum zdruncinat..." Dragostea este strigoiul absolutului individual, alungat cu grijă, pus sub cheie, exorcizat, şi care acum revine ca să-l turbure. Dar, în afară de toate acestea, mai ştim ceva, şi anume că, povestindu-şi trecutul, Ilea nu descopere pur şi simplu că a trăit greşit, ci că şi-a bazat viaţa pe o absolutizare : descoperă că *metoda lui de cunoaştere* n-a fost bună.

Trauma suferită de Ilea, cînd se îndrăgosteşte, poate fi sugerată, în sfîrşit, limpede în natura şi proporţiile ei. Ea este de natură, în primul rînd, intelectuală ; organul atins este însăşi concepţia despre univers a personajului. Dragostea alarmează sistemul de apărare al organismului, care este unul de valori. Otrava ei trebuie, de aceea, repede combătută. „Celula nervoasă, una specifică, din cornul lui Ammon, pe care o desenam, era un anti-tu..." Formă regulată, precisă, inconfundabilă, neuronul din

Scanned with OKEN Scanner

cornul lui Ammon este un ultim recurs al îndrăgostitului față de invazia senzațiilor și sentimentelor în lumea de mult ordonată a conștiinței sale.

„Începută existențial, criza sfîrșește valoric", afirmă Paul Georgescu într-un articol din *Printre cărți*, explicînd cum ea cuprinde „ca un incendiu, aripa teoretică". Nici unul din romancierii români n-a folosit, pentru complicațiile sufletești ale eroilor săi, motivații atît de abstracte și un limbaj atît de savant. Naratorul *Vestibulului* este, dealtfel, conștient de caracterul, cum să zic, sofisticat al procedeului său în „combaterea" iubirii pentru o fată cu mult mai tînără : „Ar mai fi un procedeu, și mai logic și, poate, mai simplu : să-mi aduc aminte de vîrsta mea", declară el, gîndindu-se, cine știe, la eroul *Adelei* : „Însă nu de frică nu m-am uitat în oglindă", se grăbește să precizeze. „Trebuie să mă opun prin lucrurile adînci din mine, în care am crezut toată viața, valabile acum, împotriva dezordinii sentimentelor, exceselor și oricărui extaz, în care mi-e frică să nu alunec." Justificare de mare claritate și frumusețe. Ceea ce respinge implicit Ilea sînt analizele pur psihologice. E o iluzie că observarea comportării bărbatului îndrăgostit sau preocuparea de diferența de vîrstă ne-ar spune ceva. Tot ce este superficial și momentan este înșelător : așa-zisa psihologie în primul rînd. Numai lucrurile adînci din noi ne pot ajuta să ieșim din marile crize : cu alte cuvinte convingerile morale sau filosofice întemeiate pe valori și pe criterii. Psihologicul nu e suspectat numai de efemeritate (stări, emoții, valuri ce se sparg), ci și de parțialitate : omul fiind un întreg, el reacționează ca un întreg ; și nu poate fi explicat decît ca un întreg. Analiza clasică a psihologiei uită acest lucru. La Holban, dar și la Camil Petrescu, ea voia să depună mărturie despre om studiindu-l pe fragmente, pe cioburi, pe trăiri de-o clipă, care ar fi, singure, autentice, și în plus, neînsumabile. „Simplu, nu sînt un prozator de analiză !" exclama, excedat de această viziune, Alexandru Ivasiuc, în interviul acordat lui Florin Mugur (îl citez, ca și celelalte confesiuni ale scriitorului sau texte critice despre el, din antologia *Alexandru Ivasiuc*

Scanned with OKEN Scanner

interpretat de...). Adăugînd : „Nu mă interesează autenticitatea cazurilor pe care le expun, ci autenticitatea și valoarea problematicii care se degajă din ele.“ După ce se recunoaște mai înrudit cu scriitorii ideologi de felul lui Mircea Eliade decît cu analiștii precum Camil Petrescu, romancierul încheie cu aceste cuvinte : „Nu mă confesez, nu-i adevărat. Mă justific.“ Nu numai Ilea, dar și alți eroi ai romanelor sale ar putea să le rostească. Confesiunea era alt stîlp al psihologismului clasic. Romanul trebuie să fie problematic, nu confesiv, „personal“, autentic, susține Alexandru Ivasiuc în *Avatarurile eroului :* „Mitul modern literar s-ar putea defini ca o proiecție a problematicii trăite. Trăite, pentru că depășește — ca totdeauna în artă — cunoașterea conceptuală. Problema este vie, și deci scapă expunerii calme și riguroase. De aici și o anumită tensiune specială a romanului modern, care nu lasă să se «scurgă liniștit viața», ci o violentează, o chestionează, se miră și se minunează de ea. Interesul pentru sociologie și psihologie, direct, aproape științific, așa cum a fost pentru Flaubert sau mai ales pentru Zola, a fost înlocuit cu un interes să-i zicem filosofic, să-i zicem doar așa, pentru că este vorba de o filosofie care nu există decît sub forma tensiunii unei întrebări.“ Nimeni n-a mai exprimat, atît de clar, la noi, după Mircea Eliade, distanța dintre romanul psihologic și sociologic al doricului și al ionicului și acest roman „filosofic“ modern, al cărui autor se așează la masa de scris „cu o problemă acută“ în față și „întinde pe pagini un mister, un sentiment al insondabilului“. Dar definiția cea mai frapantă a acestui roman (și tot în sensul acelora din *Fragmentarium* și *Oceanografie),* distins încă o dată de acela psihologic, abia urmează : „Literatura modernă nu este «abisală», pentru că expune puțin pentru distracția noastră niște teme freudiene [...] Ea are o adîncime specială, pentru că își pune problemele globale ale omului, al cărui loc în univers este căutat cu fervoare.“ *Adela* fiind un roman freudian și abisal (dacă admitem că naratorul suferă de un ignorat complex oedipian), *Vestibul* trebuie apropiat de romanul problematic modern, în care psihologismului i se substituie, ca la Malraux sau

Scanned with OKEN Scanner

Camus, studiul condiției umane. „Raportul social nu se mai exprimă nemijlocit, ci prin intermediul întrebării istorice, al finalității și structurii esențiale a omului. Cultura noastră intră într-o nouă fază antropologică — din nou discutăm despre propria noastră esență." Acest aspect antropologic și problematic este esențial în primele trei cărți ale scriitorului, și mai ales în *Vestibul*, cea mai originală și mai valoroasă dintre ele. Mijloacele și motivele romanului ionic își găsesc aici o reconfirmare, într-un punct al evoluției în care psihologismul e, din nou, repus în chestiune, cum mai fusese și cu treizeci de ani înainte, deși fără a fi abandonat nici atunci, nici acum.

Apariția, în aceste condiții, a unui roman ca *Vestibul* a avut de ce să surprindă, în 1967 ca și mai tîrziu, o critică foarte sceptică nu numai în privința șanselor unui roman atît de direct teoretic, ci și în privința romanului psihologic în general, categorie în care cartea dintîi a lui Alexandru Ivasiuc a fost inclusă automat, fără nuanțe. O confuzie discretă se face adesea între unul și altul, și ea se datorează confuziei dintre metodă și obiect. Dacă metoda rămîne aproape totdeauna psihologică (monolog interior, discurs analitic și celelalte), obiectul poate fi diferit. În *Ioana* de exemplu sau în *Ultima noapte* obiectul îl constituie gelozia. În *Vestibul*, dragostea unui bărbat adult pentru o adolescentă nu e decît pretextul refacerii istoriei unei concepții de viață și a zdruncinării ei. În definitiv, pretextul putea fi și altul. În centru nu mai stă o trăire, ca în *Adela*, ci o problemă ; iar criza lui Ilea, spre deosebire de a lui Codrescu, nu e una psihologică, ci una de cunoaștere. Am remarcat deja că aventura erotică incipientă a eroului lui Alexandru Ivasiuc fiind un scandal gnoseologic nu este în egală măsură și unul sentimental (neexistînd măcar tentația expedierii). Deosebirea dintre Alexandru Ivasiuc și precursorii săi în romanul ionic este și una de temperament. Luciditatea lui M. Sebastian sau Anton Holban exprima fondul sentimental al unor ideologi febrili, pragmatici idealiști și egocentrici care visează o solidaritate noocratică. Intelectualitatea lui Alexandru Ivasiuc nu mai este, ea, doar un palpit emo-

Scanned with OKEN Scanner

țional al ideii, ca aerul de vară deasupra unor pajiști cu flori, ci o capacitate de a converti totul în idee : evenimentul ca și psihologia. Autorul *Vestibulului* citește în real semnificația ; nu are simțul naturii, nici totdeauna pe al oamenilor, ci pe al ideii ; evocă rar, descrie încă și mai rar, urmărind în fond să analizeze. „Domul din Köln este o minune a dialecticii", sună o frază caracteristică din cutare eseu. Sau alta : „Palatul Dogilor este o lecție de istorie". Nimic inert, material, decorativ ; naturalul se preface în istoric și politic, așa cum omul însuși devine, în romanele lui, problemă. Sensul antropologic acesta și este : de a vorbi mai curînd despre esența omului decît despre oamenii concreți. Cineva a propus pentru romanele lui, pornind probabil de la intuiția unor astfel de lucruri, formula de eseu romanesc. Dar e o neînțelegere : *Vestibul* e un roman adevărat, nu un eseu. Faptul de a observa viața mai mult pe latura semnificațiilor decît pe aceea a evenimentelor nu e un motiv să ne îndoim de statutul lui. Neînțelegerea trădează o neîncredere, chiar și la cei care n-au negat principial valoarea romanului lui Alexandru Ivasiuc, în ceea ce aș numi romanescul ideii. Însă există unul, cum există un romanesc al psihologiei. Ni se spune că eseul romanesc ar rezulta din subordonarea epicului de către analiză care, la rîndul ei, s-ar topi în speculație intelectuală. Scara aceasta coborîtoare cu trei trepte — epic, analitic, speculativ — ține de o prejudecată care, dacă nu oprește romanul pe prima treaptă, deși i s-ar părea normal să-l lege de ea, se îndură destul de greu să-l urmeze pe cea de a doua, și refuză absolut să facă pasul următor.

Schimbîndu-și, așadar, obiectul față de acela devenit clasic al ionicului, *Vestibul* nu renunță și la metoda psihologică. A descris-o cel mai bine Valeriu Cristea într-un articol despre *Interval* de acum treisprezece ani. Criticul e de părere că în romanele lui Alexandru Ivasiuc sînt analizate percepții, autorul instalîndu-se în mijlocul „șuvoiului psihic" și privind lumea de acolo, văzînd fără a fi văzut, vorbirea fiindu-i un fel de monolog neîntrerupt : „Bronhiile analismului nu rezistă de-

Scanned with OKEN Scanner

cît un timp limitat, foarte scurt, în aerul tare al lumii fenomenale, și, constrîns de presiunea și densitatea lui, plonjează imediat în fluxul în care se simte atît de bine adaptat și în care se dezvoltă uimitor. Alexandru Ivasiuc oprește clipa psihică în loc și o descrie exact, îngheață proteismul derutant al lumii interioare, făcînd imobilă nestatornicia, și acest lucru se repetă de la un capăt la altul al cărții, încît se poate spune că domeniul scriitorului îl formează *cele nevăzute*, impalpabilul, inefabilul.“ Concluzia lui Valeriu Cristea mi se pare însă, în ciuda expresivității ei, că înnoadă cu o prejudecată pe care criticul, indirect, o combătuse: „Alexandru Ivasiuc își înzestrează personajele cu percepții — scrie el — precum Condillac în demonstrația sa acorda statuii senzații după senzații, dar ele nu trăiesc cu destulă intensitate, nu coboară de pe soclu... În mod paradoxal, personajele lui Alexandru Ivasiuc rămîn abstracte, deși autorul lor le analizează percepțiile cu un simț atît de subtil al concretului.“ Prejudecata este că eroii trebuie să aibă realitate fenomenală, să poată fi văzuți *din afară* la fel de precis ca și *dinăuntru*. În romanul doric, un personaj e văzut de obicei în unitatea lui obiectivă și exterioară; în acela ionic, el poate fi, și este de cele mai multe ori, intuit doar ca subiectivitate ce se raportează la lume. Chiar dacă narațiunea nu este în toate trei romanele de început ale lui Alexandru Ivasiuc la persoana întîi, cum este în *Vestibul*, analiza este în fond în toate o autoanaliză. Valeriu Cristea o atribuie autorului: dar perspectiva aparține aproape totdeauna în aceste romane personajelor, care *văd* mult mai complet decît *sînt văzute*, deschise spre lume asemeni unor ferestre prin care privesc, dar nu pot fi privite. Și lumea pe care o văd ele este una foarte apropiată, dintr-o interioritate care modifică frecvent și brutal raporturile „obiective“, făcîndu-le de nerecunoscut adesea, turtind sau alungind obiectele, așa cum i se întîmplă lui Ilea, în clipele lui de reflecție solitară. „Din cauza emoțiilor ultimelor zile, aveam impresia că trăiesc în mijlocul unui microscop, că văd toate detaliile ca și cum ar fi așezate pe lamă“, spune despre sine naratorul din *Vestibul*, dar ar putea-o spune la

Scanned with OKEN Scanner

fel de bine Ion Marina din *Cunoaștere de noapte*, înaltul funcționar într-un minister cheie, care, fiind poate pe pragul de a gîndi despre moarte (și este una dintre puținele constatări care nu aparțin personajului însuși, ci naratorului cînd îl introduce în scenă) „începu să vadă, mult, detaliat, și mai ales misterios". Și ce vede? „Mai întîi, medicul, siluetă albă, ușor încovoiată, căruia îi vedea și brațele bronzate, ieșind din mînecile scurte ale tunicii albe, și firele de păr culcate pe ele, și gîtul înălțîndu-se deasupra vestmîntului, și bărbia bine rasă, în afara cîtorva fire rămase sub buza de jos, linie subțire, palidă, încovoiată, acoperită aproape, în pauzele glasului, de buza de sus, mai pronunțată, ce se mișca în sus și în jos (pentru că frază cu grijă), acoperind și dezvelind dinții puternici, albi, și ascuțiți, bine înghesuiți unii în alții, în afară de unul singur ieșit puțin mai în față, din lipsă de loc". În această vedere mărităoare și apropiată se revelă toată interioritate personajului : care proliferează și se revarsă acoperindu-i ființa exterioară. Ion Vitner, în studiul citat, afirmă în aceeași ordine de idei că „structura făpturii umane la Ivasiuc nu mai este monolitică, ci plasmatică" și apropie procedeele prozatorului român de acelea ale Virginiei Woolf, considerînd romanul care uzează de ele, roman liric. Termen impropriu, căci nu există lirism și nici confesiune propriu-zisă la Ivasiuc. Romanul caracterizat astfel este, fără îndoială, acela ionic, definit indirect de Ion Vitner și atunci cînd vorbește de „pluralitatea de situații *speculare*" din romanele lui Ivasiuc care ar traduce atît nevoia permanentă a eroilor de a se reflecta unii în alții, cît și tendința mai generală a romancierului însuși de a acorda imaginii reflectate un statut ontologic superior aceluia al obiectului real. Această continuă oglindire și răsturnarea ce decurge din ea sînt fundamentale în ionic. Nu am analizat, dealtfel, în întreg acest al doilea volum al eseului meu decît situații speculare și imagini care s-au substituit obiectului real : începînd cu tînărul adorator, din nuvela Hortensiei Papadat-Bengescu, care nu există decît în conștiința doamnei M., și sfîrșind cu fata fără nume care trece neturburată și intan-

Scanned with OKEN Scanner

gibilă, ca o siluetă luminoasă, pe ecranul conștiinței doctorului Ilea din *Vestibul*.

Romanul de debut al lui Alexandru Ivasiuc este și prima tentativă majoră de a reînnoda, în deceniul 7, cu tradiția ionică, pe care dogmatismul o întrerupsese. Ultimele romane de acest fel apăreau în timpul războiului sau îndată după aceea, semnate de Dinu Pillat sau Eugen Bălan, și erau mai mult sau mai puțin epigonice. E puțin probabil ca autorul *Vestibulului* să le fi cunoscut, după cum nu sînt sigur că și-a dat seama de la început că primele lui romane semănau cu ale lui Camil Petrescu, Holban, Eliade. Gestul lui nu rămîne mai puțin unul polemic, obiectiv polemic, aș spune, într-un moment în care romanul redevenise, pentru două decenii, descriptiv social și nepsihologic. Procedeele doricului reocupaseră întreg teritoriul romanului național. Dogmatismul scosese de la naftalină omniscienta naratorului, înfățișarea personajelor din exterior, tipologia clasică (făcînd-o și mai rigidă), temporalitatea calendaristic-istorică și determinismul psihologic mecanicist. Teleologia și abuzul de semnificație sînt mai vizibile, în romanele anilor '60, decît fuseseră vreodată înainte, la apogeul doricului. Această revenire artificială a viziunii dorice se explică relativ ușor. Perspectiva ionică prezenta în ochii epocii trei dezavantaje majore și de aceea nici un roman notabil între 1947 și 1967 nu apelase la ea. Primul este de ordinul evidenței. Romanului i se pretindea o „tipicitate" a situațiilor și caracterelor care să reflecte fidel, nu, desigur, realitatea socială propriu-zisă, ci acele norme care i se substituiseră. Într-un fel, romanul devenea oglinda unei înguste ideologii sociale și artistice, încetînd să mai vorbească despre realitate. Întîmplările, conflictele și personajele presupuneau un rețetar, nu atît de complicat, cît scrupulos. Ionicul însemnînd distorsiune subiectivă era incompatibil cu norma și cu media statistică, după cum era cu tipicul și cu documentarul. În plus, psihologicul, lucru inevitabil cînd e la mijloc o perspectivă interioară asupra faptelor, era principial suspect, preferîndu-i-se socialul : nu mai trebuie să spun că acesta din urmă se golea astfel de conținutul uman, devenea decorul fabricat grosolan pentru niște

Scanned with OKEN Scanner

acțiuni oarecare. Al doilea dezavantaj este mai subtil. Romanul epocii dogmatice era, fundamental, didacticist : lecție de istorie, nicidecum istorie adevărată. Acest caracter decurgea din ideologizare. Era obligat să conțină, de aceea, în toate interpretările și concluziile sale acea perspectivă supraordonată care să „explice" în chip limpede cititorului anumite lucruri, călăuzindu-l pe drumul drept și ferindu-l de o înțelegere, fie și provizoriu, greșită. Dialectica eroare-adevăr care stă la baza oricărei descoperiri umane, inclusiv la baza aceleia artistice a lumii, era lichidată brutal în favoarea unei metafizici sui-generis : pozitivul și negativul se separau (în fapte, în personaje etc.) cu claritate, prin chiar perspectiva supraordonată de care aminteam. Ionicul exclude, prin natura lui, tocmai acest recurs la o instanță supremă unică, introducînd, prin multiplicitatea perspectivelor sau prin interiorizarea motivațiilor, relativismul și îndoiala. E semnificativ pentru felul în care a fost „corectat" acest relativism într-unul din romanele cele mai cunoscute de după război și anume în *Desculț*. Cazul lui merită să ne rețină atenția. Conținînd, se știe, confesiunile autobiografice, legate de epoca răscoalei din 1907, ale povestitorului, care a copilărit într-un sat teleormănean, romanul îmbină două perspective într-o unică voce : aceea a copilului de odinioară (emoționată, limitată, „autentică") și aceea a adultului de azi (superior și chiar tendențios informată). Pînă aici nimic neobișnuit. Și în alte romane ionice — și *Desculț* este unul — există acest procedeu. Noutatea constă, mai întîi, în faptul că perspectiva ulterioară și adultă joacă, în raport cu aceea contemporană evenimentelor și infantilă, rolul unei instanțe de control social-politice, nu pur și simplu estetice. Ea „rescrie" deci istoria, o corectează sau pur și simplu o completează. În al doilea rînd, această rescriere nu e fățișă ca în *Maitreyi*, ci discretă, ascunsă, *insidioasă*. Mătușa Uțupăr cîntă, de exemplu, un cîntec antiboieresc și copilul povestește : „Tremură glasul mătușii Uțupăr și eu nu înțeleg de ce-i tremură glasul acum, cînd își amintește de fapte petrecute demult, tare demult". Copilul interpretează deci cîntecul ca pe un basm, sau ca pe o istorie veche, nu-i pricepe „actualitatea". Ca

Scanned with OKEN Scanner

să explice acest lucru, autorul dă cuvîntul mătușii care spune : „Să trăim și noi mai bine ! Mereu vrem să trăim mai bine. Și nu izbutim. Trăiesc bine boierii, guleraţii ! Oamenii tac și rabdă asuprirea. Dar ei gîndesc că o dată și o dată o să se nască alt Tudor...“ Tendenţionalitatea acestui discurs e izbitoare. Nici mătușa nu putea interpreta așa de limpede textul, nici copilul nu putea memora o interpretare atît de savantă. Prin intermediul mătușii, se exprimă instanţa de control, naratorul adult. Lecţia de istorie atîrnă deasupra întîmplărilor copilărești. E vorba de un supratext, ca acela folosit de curînd la un spectacol de teatru cu o piesă istorică, și difuzat prin megafoane, în scopul de a „explica“ publicului unele lucruri ce s-ar fi pretat la interpretări greșite ! În *Desculț*, instanţa supraordonată este de la început prezentă, chiar dacă pasajul citat mai sus e introdus de autor în a doua sau în a treia ediţie. El nu făcea decît să întărească, astfel, ideea controlului. În sfîrșit, al treilea dezavantaj al ionicului, în ochii epocii cînd apărea *Desculț*, constă în imposibilitatea unui control efectiv al „afirmaţiilor“ din romane. Dogmatismul se hrănea din iluzia că orice ficţiune poate fi (și trebuie să fie) confruntată mecanic cu realitatea. În ionic însă, datorită monologului interior, al fluxului de conștiinţă și al celorlalte procedee, această confruntare devenea dificilă sau irealizabilă. Prin perspectiva exclusiv interioară, relativă la o conștiinţă, imaginaţia ionică se sustrage unor criterii obiective de confruntare. Ea a exprimat, dealtfel, la origine o reafirmare a drepturilor individului contra opresiunii supraindividualităţii : și este structural liberală și pluralistă. Deja la Camil Petrescu, noua concepţie implica un refuz al „statismului“, ca și la personaliștii francezi. Dogmatismul suprima brutal această libertate a punctului de vedere, pe care o acuza că reflectă un spirit mic-burghez individualist ; în fond, romanul ionic îi era la fel de suspect ca și psihologismul, exact în măsura în care scăpa unui control riguros și părea a înlocui perspectiva unică, verificată și normată, cu o pluralitate de perspective individuale. *Vestibul* nu e prima proză psihologică de după epoca dogmatică, dar e prima în care perspectiva ionică e repusă în toate dreptu-

Scanned with OKEN Scanner

rile. Ceea ce anunțau deja povestirile lui D. R. Popescu sau Nicolae Velea, de la începutul anilor '60, cu țăranii lor „suciți" („suceala" aceasta psihologică era și primul semn al unei distorsiuni în perspectiva narativă : eroii încetau să mai fie, pentru toată lumea, la fel, recăpătau dreptul la bizarerie și la excepție), *Vestibul* va duce pînă la capăt.

Romanescul ideii a fost, am văzut, a doua mare piedică în receptarea romanelor lui Alexandru Ivasiuc. Motivele principale le-am tratat puțin mai devreme. Dar aici se deschide un capitol deosebit de interesant al discuției. Încă înainte de a se contura clar obiecția că romanele sale sînt teziste, ideologice, eseistice etc., în loc să fie epice și să opereze cu personaje „vii", autorul *Intervalului* i-a dat un răspuns, prin intermediul unui personaj, care e nu numai spiritual, dar și întemeiat : „Cei care afirmă : «Personajele autorului sînt vii» nu știu ce spun. Habar n-au ce coșmar ar fi." Acest răspuns nu poate fi înțeles din unghiul unei estetici îngust realiste a romanului, care a făcut totdeauna din „viața" personajelor un criteriu absolut. Romancierul ne oferă el însuși un început de explicație, folosindu-se în continuare de personajul său : „Spun parabole, folosesc ca parabole, pentru ce întîlnesc eu acum, situații de mult și definitiv pecetluite. Ca și cum s-ar repeta continuu. Nu oamenii, dar situațiile, mecanismele..." Așadar, pe romancier ființele vii îl interesează, în romanele sale, mai cu seamă în măsura în care joacă un rol într-un scenariu. Jocul e mai important decît protagoniștii lui : alte măști aceeași piesă. Așa cum, după spusele lui Ilea din *Vestibul*, nu durează indivizii ci paradigmele, singurele esențiale în vastul proces al vieții universale, tot astfel romancierul pare a-și concepe romanele ca expresii ale unor mecanisme — psihologice, istorice, politice etc. — ale căror legi este mai important să fie studiate decît observarea cazurilor particulare aflate în joc. Dealtfel, stereotipa situațiilor — ca, într-un joc de șah, unde regulile de mișcare sînt dinainte stabilite — este foarte evidentă în romane și poate fi lesne înfățișată. Fac pentru moment abstracție de deosebirile dintre romane și discut despre ele ca și cum nimic esențial

Scanned with OKEN Scanner

nu ar fi intervenit pe traseul operei, de la *Vestibul* la *Racul*. Structura fixă ar fi aceasta : un personaj se află într-un moment critic al vieţii sale ; o împrejurare oarecare declanşează un resort invizibil în mecanismul ce părea perfect pus la punct al existenţei personajului — de obicei, un om solid instalat într-o carieră, care a „reuşit", în pofida unor obstacole, să impună şi *să-şi* impună o linie de conduită ; criza, urmată de examenul întregii vieţi, ar putea fi descrisă ca o separare temporară a lucrurilor de cuvinte : personajele pierd pentru un timp sensul expresiei, ceea ce face ca universul obiectiv să li se pară periclitat, atomizîndu-se ; la capătul lungilor retrospective. se produce iluminarea, care este asemnea unei recuperări a lumii prin limbaj : nimeni nu-şi povesteşte pur şi simplu viaţa, ci povestind-o, îi caută semnificaţia brusc risipită în momentul crizei ; iar iluminarea este revelaţia unui sens. Orice cititor atent al romanelor poate să umple singur această schemă. De la Ilea şi Miguel, trecînd prin Chindriş, Olga, Ion Marina, Vinea, Liviu Dunca, şi Paul Dunca, Paul Achim şi alţii, protagonişti ai romanelor respective sau ai unor importante părţi ale lor, toate personajele *caracteristice* pentru proza lui Alexandru Ivasiuc parcurg acelaşi proces, al crizei şi iluminării. Toate caută o reconciliere a individualului cu generalul, a mişcării cu forma. „Qu' une seul chose vivante ait sa forme en ce monde et l'homme sera réconcilié" : aceste cuvinte ale lui Camus le-ar putea servi tuturor de emblemă. Are mai puţină importanţă acum dacă iluminarea conduce şi la o soluţie practică sau dacă *atodetia* lui Ilea e boala tuturor celorlalţi : dar este evident că romanele pun în primul rînd în joc concepţii despre viaţă şi abia în al doilea rînd stări sufleteşti, şi că aceste concepţii de viaţă sînt, aproape fără excepţie, disputate între *real* şi *semnul* lui, între individual şi general. În ultima scenă din *Interval*, Chindriş are un zîmbet de triumf cînd crede că a descoperit „formula" — îndelung căutată — a femeii iubite : „De atîta vreme îţi caut formula şi, în sfîrşit, iată !" Ţipătul de oroare al Olgăi arată exact incompatibilitatea, căci ea intuieşte că orice formulă, definind, ucide : „Nu, nu-i adevărat, nu-i adevărat. Minţi."

Scanned with OKEN Scanner

Structura fixă pe care am sugerat-o este limbajul comun necesar romanescului ideii : este forma generală a unui individual. Pe toate planurile, ne reîntîlnim, cum se vede, la Alexandru Ivasiuc, cu aceeași problemă.

Însă între romane există mari diferențe și chiar o transformare. Deși acest eseu nu vrea să fie o analiză globală a romanelor, transformarea merită să fie schițată. Există trei etape în cei zece ani de activitate care despart *Vestibul* de *Racul*. Întîia cuprinde trei romane : *Vestibul*, 1967, *Interval*, 1968 și *Cunoaștere de noapte*, 1969. A doua cuprinde alte trei : *Păsările*, 1970, *Apa*, 1973, și *Iluminări*, 1975. Ultima etapă începe și, din nefericire, se termină cu *Racul*, 1976.

Critica a remarcat imediat schimbarea de mijloace petrecută după *Cunoașterea de noapte*. Lucru firesc : căci critica era, în parte, răspunzătoare de ce se petrecuse. Ea respinsese aproape tot ce fusese radical și reformator în primele trei romane. Și, iată, romancierul dă satisfacție celor mai conservatoare pretenții și face în schimb *sourde oreille* la vocile care primiseră cu simpatie noutatea *Vestibulului* și a celorlalte. Revine, o dată cu *Păsările*, și mai ales cu *Apa*, la un roman de factură tradițională, în definitiv la acel roman doric redescoperit în anii '50 de aproape toată proza noastră. Cititorul nu e cruțat de nici un mit, de nici un clișeu, de nici o naivitate, așa că citim, de exemplu în *Apa*, la cîțiva ani doar după ce modalitatea ionică fusese sărbătorește reinventată în *Vestibul*, astfel de fraze ale unei stîngace omnisciențe : „Mathus a trecut prin fața casei *fără s-o observe, nu știa* că acolo stă Paul Dunca, *nu auzise niciodată de fapt despre el...*“ Sublinierile sînt ale mele. Aici nu e vorba pur și simplu de faptul, cum au lăsat unii comentatori să se înțeleagă, că romancierul uzează în *Apa* de altă tehnică decît în *Cunoaștere de noapte*, și că în definitiv interesează ce obține cu ajutorul ei. Formula dorică, mai cu seamă în varianta rudimentară de aici, este artificială și în contrazicere cu viziunea pe care romanele încearcă s-o exprime. Naivitatea nu e scuzabilă și nu ține de procedee ca atare : ține de inadecvarea lor la o viziune. Satisfacția celor care au respins primele romane e fățișă. Lui Cornel Reg-

Scanned with OKEN Scanner

man, *Apa* i se pare „un semn bun pentru evoluția de viitor a lui Alexandru Ivasiuc" datorită faptului că autorul a renunțat la „excesul de inginerie mentală" și a redescoperit „plăcerea epică". Interlocutorul său din discuția publicată de revista *Tomis* în 1974, Al. Protopopescu, are perfectă dreptate să-i replice că *Apa* înseamnă un mare pas înapoi și este extrem de confuz sub raportul conștiinței estetice. „...S-ar putea spune că vorbim din două veacuri diferite", conchide el cu privire la pozițiile critice în chestiune. Iar sub reproșul că *Vestibul* e sărac epic și tipologic, în deosebire de *Apa*, Al. Protopopescu identifică aceeași estetică desuetă care limitează romanescul la obiectivitatea dorică, la pînzele ei întinse ca niște fresce, la distribuția uriașă de supraproducție cinematografică : „E adevărat, primele sale romane nu aveau distribuție. Dar puținele suflete cîte le locuiau dădeau dovadă de atîta rodnicie în investigație, încît nu numai că nu păreau inerte și insuficiente, dar aproape că amețeau cu mobilitate fețelor lor intefioare".

Dar mai este un motiv, în afara presiunii criticii, care a întors din drum pe romancier după 1969, și anume deplasarea interesului său de la problematica general antropologică, pe care am văzut că o teoretiza și o practica în epoca *Vestibulului*, la una mai direct istorică și politică. Nu este în discuție — n-are cum fi — îndreptățirea acestei deplasări a interesului, și nici chiar eventuala ei cauză. Fapt este că ea s-a produs și semnele i le putem citi peste tot, în romane și în articole. A apărut la un moment dat și s-a dezvoltat în scrisul lui Alexandru Ivasiuc o tendință pe care aș numi-o *militantă*, într-un sens extraestetic, și care s-a simțit repede stingherită de cadrele prozei lui psihologice și abstract-teoretice din primii ani, căutîndu-și un spațiu de manifestare în mai direct contact cu istoria imediată și cu formele ei politice. În *Pro domo*, referindu-se la mănăstirea-cetate Dragomirna, aceea evocată și în *Interval*, Alexandru Ivasiuc scrie : „Ca să construiască valori de muzeu — și cei ce au reușit și cei ce numai au tentat — au îmbinat contemplația cu lupta. Zidurile de cetate erau un simbol de totdeauna al culturii, care nu este o operație cu adevărat pașnică". De la *Păsările*

Scanned with OKEN Scanner

înainte a ieșit la iveală tot mai des în romanele scriitorului caracterul polemic al atitudinii sale față de viață. Și acest caracter a pretins scriitorului găsirea unei formule de roman mai puțin sofisticată ; însuși publicul presupus al *Apei* sau *Iluminărilor* diferea de al *Vestibulului* : era și mai larg, și mai eterogen. Pînă la un punct, romanul lui Alexandru Ivasiuc pare să refacă pe cont propriu istoria romanului românesc de după 1947 imediat : cu deosebirea, totuși, esențială, că angajarea în social și în politic era spontană și autentică în cazul romancierului și nu reflecta nici o imixtiune dogmatică. Însă formele literare, la fel cu cele istorice, există independent de voința oamenilor, a căror creație sînt totuși : își au destinul lor, epocile de glorie și de declin Nimeni nu poate reînvia, după dorință, o formă moartă. Nevoia depășirii cadrului psihologist fiind evidentă la Alexandru Ivasiuc, el n-a fost în stare să creeze și formula autentică și adecvată acestei nevoi : a recurs deci la una care fusese folosită (și mai era încă), fără să bage de seamă că îmbrăca o haină veche, croită după alte standarde și exprimînd alte aspirații. Doricul romanesc, cel puțin în formă clasică, era o astfel de haină, în 1970, mirosind puternic a naftalină, uzată de purtare și cu o croială demodată. Oricît de palpitante pagini ar conține romanele de după 1970 ale lui Alexandru Ivasiuc, oricîte personaje memorabile, ele aparțin unor forme obosite, perimate, cărora nici o fantezie nu le mai poate insufla destulă viață. Suferă toate de „anomie", de lipsa legii potrivite, ca să reiau un cuvînt folosit deseori de romancier în accepția lui socială și pe care Al. Protopopescu l-a aplicat *Apei*. Din această cauză, ideea majoră a acestor romane — aceea că istoricul și politicul nu sînt un simplu decor al existenței umane, ci, dacă pot spune așa, existența umană însăși într-una din ipostazele ei principale — intră în contradicție cu modalitatea epică, aceea dorică, în care personajele sînt conținute de mediul lor ca apa între pereții vasului.

Nemulțumit el însuși de caracterul prea limitat, concret, nesemnificativ, al conflictelor din romanele anilor 70-75, intuind insuficiența formulei, Alexandru Ivasiuc face în *Racul* o tentativă, numai pe jumătate izbutită, de

Scanned with OKEN Scanner

a descoperi un mod romanesc în care generalitatea să se poată exprima liber şi „mecanismele puterii", cele care-l interesau cu adevărat, să poată fi înfăţişate dincolo de descrierea unor oameni puternici, a unor individualităţi realist concepute. Mereu, deci, şi la toate nivelele, aceeaşi preocupare de general şi individual, aceeaşi *atodetie :* căci *Racul* va sacrifica, şi încă într-un chip mai izbitor decît orice roman anterior, individualul în favoarea generalului. Vom vedea cum. Înainte trebuie să relev însă faptul că nu numai doricul artificial al *Apei* era iritant pentru Alexandru Ivasiuc, dar, pînă la un punct, chiar şi ionicul, mult mai spontan din *Vestibul.* Să deschidem o paranteză, căci e momentul să înnodăm un fir al acestui comentariu pe care l-am desfăcut din ghemul lui de la început : în 1967, redescoperind ionicul, după o lungă întrerupere, *Vestibul* n-o lua de la capăt, nici nu se situa într-un moment ce ar putea fi considerat culminant al tipului romanesc respectiv : se situa mai aproape de M. Eliade decît de Anton Holban, aşadar, într-un stadiu de criză a ionicului. E curios, dar adevărat : o formă, un tip artistic pot fi redescoperite în stadiu declinant, nu neapărat ascendent ; istoria formelor literare e bogată în astfel de paradoxuri. Să vedem mai îndeaproape despre ce e vorba. În raport cu doricul, care ne-a apărut ca o supunere a individualului de către general sau, mai bine, ca o generalitate capabilă să integreze armonios individualităţile componente (şi social, şi estetic, această vîrstă de aur a romanului reflecta un acord relativ, posibil, între individ şi valorile supraindividuale), ionicul l-am definit ca pe o revanşă a individualului, ca pe o emancipare a lui de sub tutela generalităţii (şi social, şi estetic, este vîrsta liberală şi pluralistă, cînd valorile supraindividuale, resimţite opresiv şi chiar represiv, tind să fie ignorate). Nu e greu, comparînd *Ion* cu *Patul lui Procust,* să vedem toate diferenţele dintre o lume a autorităţii unice şi una a lipsei de autoritate. Dar aşa cum, de la *Mara* la *Moromeţii,* am putut remarca, în primul volum din acest eseu, treptata degradare a autorităţii dorice (sociale şi deopotrivă auctoriale), pînă la punctul emancipării indivizilor-personaje (care obţin dreptul să aibă părerile lor, necontrolabile de autor, aşa cum indivizii reali obţin

Scanned with OKEN Scanner

drepturi politice), tot astfel vom putea remarca (și pe parcursul demonstrației am și făcut-o) procesul invers care are loc în ionic, de la *Ultima noapte* la *Vestibul*, și anume unul de uzare, lentă, dar perceptibilă, a individualismului, tot mai puțin refractar formelor generalității constrîngătoare. Deja în deceniul 4 criza individualismului, ca atitudine socială și ca formă romanescă, era vizibilă în romanele lui M. Eliade. După treizeci de ani, în *Vestibul*, aceste simptome sînt prezente : într-un fel, ce ciudat, ca și cum istoria tipului ionic s-ar fi reluat exact din punctul din care se rupsese. O parte din aceste simptome, în *Vestibul*, le-am și notat. Cel mai de seamă este tocmai tendința spre generalitate.

În *Cunoaștere de noapte*, există o scenă în care doi bărbați tineri povestesc cîte un episod din trecutul lor nu prea îndepărtat. Cel dintîi, studentul Mihai, istorisește cum a omorît un om pe front. Istorisirea lui este atît de interesată de a găsi faptelor o semnificație (cam în același fel în care este istorisirea similară a lui Ilea) încît faptele se pierd curînd sub greutatea simbolurilor degajate din ele. Al doilea povestitor, Ion Marina, enervat de generalizările cam tendențioase din istorisirea studentului, le opune povestirea unui marș, tot din vremea războiului, la care a participat, și din care ține minte zeci de detalii, dar cărora le lipsește orice sens. Proza, orice proză, se află, *in nuce*, în aceste două feluri de a povesti : reducînd faptele la semnificație sau lăsîndu-le să se scurgă într-o înșiruire vie, dar fără înțeles ; cu alte cuvinte, instalînd ca obiect al povestirii fie *realul*, fie *semnul* lui. Atît existența protagoniștilor din romanele lui Alexandru Ivasiuc cît și felul în care ei și-o povestesc ne arată o decisivă prevalare a semnului realului asupra realului însuși. Ea își are dealtfel teoreticienii ei, de exemplu pe Chindriș din *Interval*, pentru care, ca și pentru Ilea, „legea, principiul" sînt totul, în lipsa lor omul fiind condamnat la „un fel de neant gălăgios". Recunoaștem aici, cu o încărcătură mai mare decît în cazul lui Ilea, aceeași problemă din care se naște conflictul de conștiință în *Vestibul* : „Cînd nu te conformezi canonului — afirmă Chindriș categoric — cînd nu faci *ceea ce trebuie*, ești lichidat, te lichidezi pur și simplu, pentru că *nu*

Scanned with OKEN Scanner

există decît ceea ce trebuie". Și, invers, dacă pentru Ilea infernul era sentimentul pur, pentru eroul *Intervalului* infernul este „libertatea absolută". Liniile spectrale ale problemei s-au mutat spre etic și se vor muta în continuare spre social-istoric : dar problema va rămîne. În *Păsările* și în romanele următoare, va fi vorba de necesitate și de libertate, de determinism istoric și de liber arbitru. Cel mai bun rezumat al acestor idei în opoziție îl dă romancierul însuși în studiul despre *Tînărul Marx* : „Dacă mi-e îngăduit, aș spune că și cărțile mele nu încearcă altceva decît să demonstreze răutatea abstractului pur, al determinismului pur. Însă noi nu putem uita de existența abstractului, de faptul că în lumea modernă, complexă, el capătă un loc din ce în ce mai mare". Forma romanescă reflectă la Alexandru Ivasiuc același conflict și aceeași soluție. În acest plan, e vizibilă opoziția dintre un roman al trăirii și unul tezist sau ideologic : între romanescul psihologic și romanescul ideii. Opoziția mina din interior ionicul încă de la M. Eliade. Ea devine la Alexandru Ivasiuc explozivă. Romanele lui sînt introspective, la început, monologante sau analitice : locuim în interiorul unei conștiințe, a lui Ilea sau a altuia, vedem lumea cu ochii lor. Încă în 1971, Alexandru Ivasiuc mai credea că „opțiunea nu există în afară de conflict iar conflictul adevărat este cel interior, lupta omului cu sine însuși, pe marele fluviu al confruntărilor istorice". Dar toate aceste romane convertesc trăirile în semnificație și desfășoară istoria unor convingeri și concepții teoretice. În *Vestibul*, în fiecare clipă a autoanalizei, psihologicul devine idee : stările, emoțiile, sentimentele au, în romanele lui Alexandru Ivasiuc, o viață la fel de scurtă și trec în idee la fel de repede ca unele din acele particule elementare care se transformă în alte particule elementare, similare, totuși diferite. În plus, nici un narator nu se confesează vreodată pur și simplu : se justifică. De aici decurge caracterul demonstrativ al romanelor. „Într-o anumită măsură, în cărțile mele sînt «teze». Vreau să demonstrez ceva", declară Alexandru Ivasiuc lui Adrian Păunescu într-un interviu. Eseismul, teza, ideologicul formează cealaltă latură, inseparabilă de prima, a acestor romane, latura generală.

Scanned with OKEN Scanner

Și, din conflict, ea va ieși biruitoare. *Păsările*, *Apa* și *Iluminări* par să probeze contrariul : dar ele nu sînt decît o paranteză istorică și un moment dialectic într-o evoluție care smulge din teritoriul generalului porțiuni tot mai întinse de teren. Le urmează *Racul*. Putem închide aici foarte lunga paranteză, introdusă în discuția despre etapele prozei lui Alexandru Ivasiuc și să ne întoarcem la acest ultim roman, a cărui formulă, deși am anunțat-o ca pe o nouă izbucnire a *atodetiei*, n-am înfățișat-o direct. Un critic tînăr a spus că *Racul* este „un preambul pentru o fenomenologie a terorii", un fel de „utopie negativă", ca atîtea, de la aceea a lui Orwell încoace (Dan Culcer, în 1977). Cu aceasta, formula romanului e deja sugerată. Altă tradiție a romanului modern, decît aceea individualistă și relativistă din ionic, explică *Racul* : este tradiția corintică a romanelor lui Kafka, Musil sau Hesse, sau, dacă avem în vedere tema, aceea a unor cărți (nu știu dacă citite de Alexandru Ivasiuc) despre dictatură datorate unor scriitori latino-americani, de la Márquez la Carpentier și Roa Bastos. Generalitatea triumfă aici sub forma parabolei, mitului ironic, a parodiei, a utopismului, a tezei. Socialul și psihologicul rămîn simple suporturi pentru idee. Strategiile realiste sînt (cel puțin principial, căci reminiscențe există) abandonate. Personajele se descărnează de tot. Epicul devine complet transparent. Și scenariul se identifică deplin cu Universalul Mecanism al puterii și terorii.

Dar nu estetica corinticului mă preocupă în finalul acestor considerații (o voi dezvolta în al treilea volum din carte) și nici analiza *Racului*, ci o problemă aparent secundară, dar de neocolit. Voi spune, sub rezerva de a demonstra pe scurt în continuare ideea, că adevăratele romane *politice* sînt, în deceniul 8, cînd apare și *Racul*, corintice. Ele trebuie deosebite de romanele *cu temă politică*, în special de acelea consacrate „obsedantului deceniu", și care sînt, în fond, romane istorice și sociale. Formula acestora din urmă este de obicei aceea stră-veche a doricului naiv. Corinticul permite însă romancierilor (lucru de care Alexandru Ivasiuc, Nicolae Breban, D. R. Popescu și alți cîțiva și-au dat seama) ceea ce romanul acesta clasic realist nu le permitea :

Scanned with OKEN Scanner

să abordeze nu doar anumite *evenimente*, și care sînt, în nouă cazuri din zece, *datate*, ci problema însăși a politicului, a mecanismelor și tipologiei lui. Romanele istorice, realiste de azi sînt populate de personaje și de tipuri social-istorice (țăranul sau activistul epocii 1948-1964 fiind cele mai frecvente), dar lipsește din ele *homo politicus* însuși, cu mentalitatea și comportamentul lui general specific. „Cine vrea să facă acum un roman balzacian trebuie să se ocupe nu cu *averile* lui Père Goriot, ci cu *puterile* lui Père Goriot" : aceste cuvinte dintr-unul din ultimele interviuri ale lui Alexandru Ivasiuc pun chestiunea în termeni lapidari și exacți. *Politicul* nu e socotit doar o temă : este o categorie capabilă să fundeze un tip nou de roman, pe care secolul XIX nu-l cunoștea. Există epoci ce pot fi caracterizate prin valorile care, dominîndu-le, le structurează : epoca ascensiunii burgheziei europene, în secolul trecut, are ca valoare dominantă economicul. Balzac e un romancier al economicului, cum vor fi la noi Slavici și Rebreanu. În general, romanul doric este unul al economicului. Și dacă e să-l credem pe L. Goldmann *(Introducere în problemele unei sociologii a romanului)*, structurile acestui roman înfățișează chiar analogii riguroase cu ale lumii bazate pe substituirea treptată a valorii de întrebuințare prin valoarea de schimb : așadar a producției pentru piață. Obiectivitatea, adică privirea din afară, transcendența naratorului și celelalte ar putea fi socotite ca decurgînd dintr-o concepție similară cu aceea care se centrează pe economic. În epoca următoare interesul se mută spre social, o dată cu stabilitatea adusă de creșterea avuției sociale, spre individual : ionicul reflectă o mascare a preocupării economice, pentru ban și avere, de către una pentru viața individului, mai liberă acum să se autoanalizeze decît înainte, cînd era pe de-a-ntregul absorbită de „a face bani". Raporturilor cu averea le iau locul cele cu sine și cu mediul de viață : un mediu încă limitat, „provincial", care permite retragerea și singurătatea, dezvoltînd gustul introspecției și al valorilor individuale. Societatea, simțită ca opresivă, este evitată. Fiecare își cultivă grădina lui, scos din izolare doar de mari cataclisme și în primul rînd

Scanned with OKEN Scanner

de războaie. La Gheorghidiu în deceniul 3 și la Ilea în deceniul 6 descoperim un raport aproape identic al insului față de război : războiul reprezintă pentru amîndoi experiența colectivității. Sigur, fiecare trăiește în felul lui experiența și cu alte consecințe, dar acest fapt nu modifică raportul însuși. Nu întîmplător, romanul ionic este romanul intelectualului, după cum cel doric fusese mai ales al omului de acțiune : unul exprimă un raport așa-zicînd de producție cu lumea (doricul), celălalt un raport de reflecție și analiză (ionicul). „A nous deux, maintenant", fraza lui Rastignac din finalul lui *Père Goriot*, este a unui virtual cuceritor al Parisului, care iese din sine hotărît să doboare monstrul. „Dar mai ales trebuie să-ți spun că nu există soluție unică. Nu există", fraza lui Ilea din finalul *Vestibulului*, este a unui sceptic, care se întoarce mereu în sine, prizonier al relativismului și îndoielii. În sfîrșit, corinticul se fundează, la rîndul lui, pe *politic*. Nu vreau să spun că toate romanele corintice au temă politică : ar fi ca și cum aș spune că toate romanele dorice au avut temă economică sau că toate romanele ionice au avut temă socială. Dar nașterea corinticului coincide cu nașterea mentalității politice a omului, într-un secol în care politica nu mai este doar vocația sau apanajul cîtorva, ci o profesie ca oricare alta. Două războaie mondiale și un sistem de comunicație, care face, virtual, din aproape orice punct al globului un centru important, dezvoltă un simț planetar care-l scoate pe omul ionicului din grădina sa și-l confruntă din nou cu istoria. Cu o istorie, de data aceasta, în care, vorba lui Ivasiuc, rolul decisiv îl joacă *puterile* și nu *averile*. Economicul fiind mult mai mult o substanță, o realitate, politicul este o relație și o funcție. Romanul corintic nu se va mai confrunta cu o lume *plină*, în sensul de substanțialitate, vie, organică, în creștere firească, pe etape, ca acela doric (ceea ce explică predilecția doricului pentru biografie și romane ale destinului), ci cu una *goală*, în sensul de a exista exclusiv relațional și funcțional, imprevizibilă, schimbătoare, sau chiar absurdă. Omul doricului este el însuși *plin*, explicabil și omogen ; al ionicului, mai puțin explicabil și omogen, rămîne o conștiință plină ; al corin-

Scanned with OKEN Scanner

ticului este o formă, un raport sau un mecanism. *Racul* încearcă să înfăţişeze tocmai acest mecanism : generalitatea temei şi generalitatea formulei se întîlnesc. Ceea ce, în subsidiar, explică de ce adevăratul roman politic din deceniul 8 este unul corintic. La mijloc este următorul paradox : un astfel de roman îşi poate permite, *în acelaşi timp*, să abordeze *frontal, deschis şi radical* politicul (ceea ce romanul realist n-o poate face, el operînd cu cazuri şi evenimente insuficient generalizate şi care, în plus, stau uneori sub tot felul de tabuuri), şi *să mitizeze* politicul, apelînd la alegorie, la parabolă, la utopie. Ne aflăm totdeauna, în astfel de romane, în realitatea imediată şi deopotrivă în utopie. Sau, mai bine, realul ia totdeauna în ele, spontan, chipul general al basmului, aşa cum soldatul care-l priveşte pe Miguel la sfîrşitul *Racului* se transformă deodată într-un crustaceu : „Unul dintre soldaţi îl privi cu adevărat, în trecere, cu indiferenţă, şi Miguel observă că are şi acesta ochii mari, rotunzi şi bulbucaţi ai animalelor antediluviene. Nu era un soldat, ci un rac."

Este momentul să ne reamintim de naratorul din *Vestibul* şi de gustul de măr care-i umple gura la vederea fetei pe care o iubeşte : „gustul tuturor merelor îmi năvălea în gură." Ştim deja că aparent proustiana relaţie are aici o *direcţie* diferită decît la Proust : nu spre ireductibilul lucrului individual şi unic, ci spre generalitatea unei „familii". În acest fapt foarte simplu, am crezut a descoperi o trăsătură esenţială a spiritului prozei lui Alexandru Ivasiuc, la fel cum geneticianul descoperă într-o singură celulă reproducătoare „programul" întregului organism. Am indentificat, cu alte cuvinte, în comportarea acestei relaţii analogice, o constantă a imaginarului romanesc — motive existenţiale şi forme artistice — din cărţile scriitorului.

Dar dacă m-am încrezut într-o iluzorie asemănare ? Cu atît mai gravă, dacă e numai atît, cu cît în toate capitolele acestui eseu despre roman am procedat la fel : pornind de la fragmente, am încercat să reconstitui întreguri. Am presupus mereu, deşi n-am mărturisit-o pînă acum niciodată, că există, în opera unui

Scanned with OKEN Scanner

scriitor, în fiecare din romanele sale sau doar în unele dintre ele, fiind vorba aici despre romancieri, anumite *locuri* în care un ochi atent reușește să vadă romanul în totalitate sau poate chiar toată opera acelui scriitor. Am presupus, deci, că există părți capabile să conțină întregul, la fel cum gustul unui măr poate să conțină gustul tuturor merelor. Dar ce fel de părți sînt acestea și ce proprietăți trebuie să aibă ele ? În logică, au primit denumirea de *holomeri.* Constantin Noica, dîndu-le acest nume (de la cuvintele grecești *holon,* întreg, și *meros,* parte) în una din *Scrisorile despre logică,* afirmă că nu sînt nici judecăți, nici concepte și cu atît mai puțin propoziții oarbe de sens ori simpli factori de legătură : holomerii sînt *părți care se ridică la puterea întregului* și cu ajutorul cărora se exprimă cîmpurile logice. Nici un demers cu adevărat logic nu ar fi posibil în afara acestor cîmpuri caracterizate de fenomenul holomeriei. Condus de firul acestei idei, voi spune referitor la domeniul meu : demersul critic constă în a identifica în opere locurile privilegiate, *alephurile* alfabetului artistic, în care se condensează întregul ; ca și logicianul, criticul identifică în opere cîmpurile estetice, unde se produce fenomenul holomeriei. Să punem pretutindeni în fraza următoare a lui Constantin Noica în locul cuvîntului „logică“ cuvîntul „critică“ și vom obține o definiție a criticii la fel de frumoasă și de adevărată ca și aceea pe care filosoful o propune pentru logică : „Dar, oricum le-am numi, există părți, individualuri, situații, care au în ele un fel de sarcină electrică, și ele ne fac să vedem dintr-o dată — în mijlocul unei lumi indiferente și inerte — adevărate cîmpuri logice, în plină tensiune. Poate, întocmai fluizilor care sînt peste tot, pînă și într-o strîngere de mînă sau îmbrățișare, ar trebui spus că și cîmpurile logice sînt peste tot. Dar ele *nu se văd* peste tot : sînt regula ce apare ca excepție. Logica ne pare a fi vederea excepției-regulă și logician ar trebui să se numească, din perspectiva aceasta, acela care vede și arată cum iese lumea din indiferența și din contingența ei.“ Tot așa și în critică. Ea caută reguli ce apar ca excepție (vai, dar i se întîmplă adesea să ne dea excepțiile drept regulă !), scoate la lumină

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce *este*, neapărat, într-un text, chiar dacă *nu totdeauna se vede* cu ochiul liber ; lumea textului iese astfel din indiferența și contingența ei.

Episodul cu gustul mărului din *Vestibul* ar putea fi unul din aceste cîmpuri estetice în care se manifestă fenomenul holomeriei ; și aș avea cea mai înaltă justificare pentru procedeul întrebuințat. Întrebuințat atît de des, în această carte, încît ar fi o adevărată nenorocire dacă s-ar dovedi greșit. Mai cu seamă că există în el două riscuri majore. Primul l-am și semnalat : ridicarea excepției la rang de regulă în locul descoperirii regulei ce apare ca excepție. Al doilea se află în imediata apropiere. Sînt și părți care se însumează liniștit în întreg, ca niște soldați într-o oaste, cum spune Constantin Noica : un, doi, un, doi. Cum să nu le confundăm cu celelalte, în care întregul însuși s-a cuibărit, și așteaptă nerăbdător lovitura bețigașului unui căutător de comori ? Cum, cu alte cuvinte, să nu confundăm locurile privilegiate cu locurile comune ale textului ? Dacă aș ști cum, aș spune.

Inv. 194737

Scanned with OKEN Scanner

Lector : Z. ORNEA
Tehnoredactor : AURELIA ANTON

Bun de tipar : 29.05.81.
Coli ed. 14,37. Coli tipar : 16.

Tiparul executat sub comanda nr. 5035/1981, la Întreprinderea poligrafică Bacău, str. Eliberării nr. 63.
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Lucrarea a fost tipărită pe hîrtie fabricată la C.C.H. Călăraşi

Scanned with OKEN Scanner

De același autor :

Lecturi infidele, 1966.
Metamorfozele poeziei, 1968.
Contradicția lui Maiorescu, 1970.
Teme, 1971.
Teme 2, 1975.
Utopia cărții (Sadoveanu), 1976.
Introducere în opera lui Odobescu, 1976.
Teme 3, 1978.
Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc, vol. I, 1980

MOMENTE ȘI SINTEZE

În seria „Momente și Sinteze"

D. Micu — *„Gîndirea" și gîndirismul.*
Z. Ornea — *Curentul cultural de la „Contemporanul".*
Florin Mihăilescu — *Conceptul de critică literară în România.*
Ion Rotaru — *Forme ale clasicismului în poezia românească pînă la Alecsandri.*
Ovidiu Bîrlea — *Folclorul românesc, vol. I.*
Mihai Zamfir — *Poemul românesc în proză.*

Urmează să apară :

V. Mîndra — *Istoria literaturii dramatice în România.*
Mircea Scarlat — *Prezențe poetice în literatura română.*
Elena Tacciu — *Romantismul în literatura română.*

Lei 7,25

Scanned with OKEN Scanner